অসমীয়া নাট্য-কোষ

প্ৰথম খণ্ড





অসম সাহিত্য সভা

অসমীয়া নাট্য-কোষ

[প্ৰথম খণ্ড ঃ আদিযুগ]

মুখ্য সম্পাদক

কনকচন্দ্ৰ শৰ্মা

সহযোগী

বাস্না পালক

পল্লৱী চহৰীয়া



অসম সাহিত্য সভা

চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন

যোৰহাট ৭৮৫০০১

ASAMIYA NATYA KOSH A descriptive catalogue and historical informations on Assamese drama & dramatics edited & compiled by Kanak Chandra Sharma, Chief Editor and published by Dr. Paramananda Rajbongshi, General Secretary, Asam Sahitya Sabha, Chandrakanta Handique Bhawan, Jorhat-785001. Price : Rs. 150.00 only.

অসমীয়া নাট্য-কোষ (প্ৰথম খণ্ড ঃ আদিযুগ)

ISBN : 978-81-925253-1-0

প্ৰথম প্ৰকাশ
২০১৩ খ্ৰীষ্টাব্দ

মুখ্য সম্পাদক ঃ
কনকচন্দ্ৰ শৰ্মা
সহযোগী ঃ
ৰাস্না পালক
পল্লৱী চহৰীয়া

প্ৰকাশক
পৰমানন্দ ৰাজবংশী
প্ৰধান সম্পাদক,
অসম সাহিত্য সভা,
চন্দ্ৰকান্ত সন্দিকৈ ভৱন,
যোৰহাট ৭৮৫০০১

অক্ষৰ বিন্যাস
কবিতা বৰা নেওগ

বেটুপাত ঃ
ৰঞ্জন জোৱাৰ্দাৰ

মূল্য ঃ ১৫০.০০ টকা
মুদ্ৰণ ঃ
ডেষ্টিনী প্ৰিন্টিং প্ৰেছ, ৰাজগড় ৰোড, গুৱাহাটী-৭৮১০০৩

প্ৰধান সম্পাদকৰ একাষাৰ

অসমৰ নাট্য পৰম্পৰা অধিক শক্তিশালী হোৱাৰ মূলতে হৈছে লোকনাট্য পৰম্পৰা। লোক-সংস্কৃতিবিদসকলে উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলৰ লোক-সংস্কৃতিক ভূ-স্বৰ্গ বুলি অভিহিত কৰি আহিছে। এই লোক-সংস্কৃতিৰ ভিতৰত আকৌ লোকনাট্যই অধিক শক্তিশালী ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰি আহিছে। স্বয়ংসম্পূৰ্ণ আৰু অৰ্ধ নাটকীয় লোক নাট্য সম্পদে অসমৰ নাট্য জগত বৰ্ণাঢ্য কৰি তুলিছে। এনে শক্তিশালী নাট্য পৰম্পৰাৰ ভেটিতেই শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে অন্য এক নাট্যধাৰাৰ সৃষ্টি কৰিলে। গুৰুজনাৰ প্ৰণালীবদ্ধ এই নাট্য পৰম্পৰাই আকৌ লোক নাট্যসমূহতো প্ৰভাৱ বিস্তাৰ কৰিলে। অসমৰ শক্তিশালী লোকনাট্য পৰম্পৰা, ভাৰতৰ অন্যান্য প্ৰান্তত চলি থকা পাৰম্পৰিক নাট্য পৰম্পৰা আৰু সংস্কৃত নাটৰ জুমুঠিৰ সমাহাৰত গঢ়ি উঠা অংকীয়া নাট্য পৰম্পৰাই অসমৰ নাট্য জগতত এক নতুন যুগৰ প্ৰবাহৰ সৃষ্টি কৰিলে। এইখিনিতে আমি গৌৰৱ কৰিব পাৰোঁ যে পাশ্চাত্য নাট্য পৰম্পৰাত থাৰ্ড থিয়েটাৰৰ সূচনা নৌহওঁতেই গুৰুজনাই তেনে চাৰিত্ৰিক দিশৰ নাট অসমত শুভ আৰম্ভণি কৰিছিল। তাৰ পাছতো ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষভাগত অসমীয়া নাট্য পৰম্পৰাই পাশ্চাত্য ৰূপ-ৰসেৰে সমৃদ্ধ হৈ নতুন ৰূপত উদ্ভাসি উঠিল। তাৰ পিছত গুণাভিৰাম বৰুৱাৰ হাতত অসমীয়া সামাজিক নাটৰ শুভ আৰম্ভণি হোৱাৰ পাছত আমি প্ৰত্যক্ষ কৰিলোঁ পাশ্চাত্য নাটক আৰু লোক-নাট্য পৰম্পৰাৰ সু-সমন্বয়ত অসমীয়া নাট্য জগত ফলে-ফুলে জাতিষ্কাৰ হৈ উঠিল।

অসম সাহিত্য সভাই অসমৰ এনে ঐতিহ্য মণ্ডিত নাট্য-প্ৰৱাহক প্ৰণালীবদ্ধভাৱে সজাই-পৰাই ৰাইজৰ হাতত তুলি দিয়াৰ বাবে অসমীয়া নাট্য-কোষ প্ৰকল্পৰ কাম হাতত লৈছে আৰু এই প্ৰকল্পৰ মুখ্য সম্পাদক হিচাপে অসম সাহিত্য সভাৰ প্ৰাক্তন মাননীয় উপ-সভাপতি কনকচন্দ্ৰ শৰ্মাক মুখ্য

সম্পাদক হিচাপে লৈ কাম আৰম্ভ কৰা হৈছে। এই নাট্য-কোষৰ কাম তেখেতৰ মুখ্য তত্ত্বাৱধানত সু-সম্পন্ন হৈছে। গ্ৰন্থখনি ছপাশালৰ বাবে প্ৰস্তুত কৰি দিয়া বাবে প্ৰকাশনৰ আহ্বায়ক শ্ৰী শৈলেন কুমাৰ ৰাজবংশীলৈও আমাৰ শলাগ নিবেদিছোঁ এই ছেগতে। তেখেতৰ এই কামত সহযোগ কৰিছে ৰাম্না পালক, পল্লৱী চহৰীয়া, মিতালী লহকৰ আৰু স্নিগ্ধা কটকীয়ে। গ্ৰন্থখনিৰ অক্ষৰ বিন্যাস কৰোঁতা কবিতা বৰা নেওগ, সভাৰ কৰ্মচাৰী ৰীমা কলিতালৈকো ধন্যবাদ জ্ঞাপন কৰিলোঁ।

চিৰ চেনেহী মোৰ ভাষা জননী!

পৰমানন্দ ৰাজবংশী
প্ৰধান সম্পাদক
অসম সাহিত্য সভা

মুখ্য সম্পাদকৰ নিবেদন

অসম সাহিত্য সভাই বিশ্বকোষ, লেখক-কোষ আদিৰ লেখিয়াকৈ অসমীয়া নাট্য-কোষ প্ৰণয়নৰো আঁচনি গ্ৰহণ কৰিছিল ২০০৯-২০১১ বৰ্ষৰ ভিতৰতে। কিন্তু সেই বৰ্ষৰ ভিতৰত অন্যান্য প্ৰকাশন কৰ্মৰ ব্যস্ততাৰ মাজত এই আঁচনি ৰূপায়ণ কৰাৰ কাৰ্যকৰী ব্যৱস্থা লোৱা সম্ভৱ নহ'ল। ২০১১-১৩ বৰ্ষৰ আঁচনিত ইয়াক অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হ'ল আৰু এই অভাজনক ২০১১ বৰ্ষৰ ছেপ্টেম্বৰ-অক্টোবৰ মাহৰ পৰা এই কৰ্মৰ দায়িত্ব দিয়া হ'ল। আমাৰ অত্যধিক কামৰ হেঁচাৰ মাজতো প্ৰধান সম্পাদকৰ একান্ত অনুৰোধ এৰাব নোৱাৰিলোঁ যদিও ব্যক্তিগত শাৰীৰিক-মানসিক দুৰ্বলতাৰ প্ৰাবল্যৰ আৰু অন্যান্য কাৰণৰ বাবে নাট্যকোষৰ এক অভিলাসী যোজনাৰ সাৰ্বিক ৰূপ প্ৰদান কৰা সম্ভৱ হৈ উঠা নাই।

সাৰ্থক নাট্যসৃষ্টিৰ বাবেই নহয়, নাট্যতত্ত্বৰ গৱেষণা আৰু জ্ঞান লাভৰ বাবেও কোনো জাতিৰ নাট্যোদ্ভৱ, নাটৰ বিকাশ আৰু নাট্যকাৰৰ সবিশেষ সংবাদ অধ্যয়ন কৰা অতীৱ প্ৰয়োজন। সংশ্লেষণধৰ্মী বিচাৰ-বিশ্লেষণৰ ক্ষেত্ৰ তো নাট, নাট্যকাৰ আৰু নাট্যতত্ত্বৰ ইতিহাসৰ সম্যকবোধ সততে আৱশ্যক হয়। ভাৰতবৰ্ষৰ সভ্যতাৰ স্ফুৰণ কালতে 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত আচাৰ্য ভৰতে কৈছে—

'ন তৎশ্ৰুতং (জ্ঞানং) ন তৎশিল্পং ন সা বিদ্যা ন সা কলা।
ন স যোগো ন তৎকৰ্ম নাট্যোহস্মিন্ যৎ ন দৃশ্যতে।।'

[১.১১৬]

(এনে কোনো জ্ঞান বা বিদ্যা নাই, এনে কোনো শিল্প বা কলা নাই,

এনে কোনো যোগ বা কৰ্ম নাই—যি নাটকত পোৱা নহয়।)

'সভ্যানাং হৃদয়ং নৰ্ত্তয়তি ইতি নাটকম্' (নাট্যদৰ্পণ)।

সকলো দৰ্শক বা পাঠকৰ হৃদয়ত যেতিয়া সংলাপ, আবৃত্তি, অংগী-ভংগী, চাল-চলন, নৃত্য, সুৰ-গীতে ৰসৰ কম্পন সৃষ্টি কৰে, চেতনাক জাগৃত কৰি তোলে, তেতিয়াই নাট্যানুষ্ঠান কলালৈ ৰূপান্তৰিত হয় আৰু মানৱৰ কল্যাণ-সাধন কৰে। কল্যাণ-সাধনা আৰু মানৱৰ সংস্কাৰ নাট্যকলাৰ মুখ্য উদ্দেশ্য। ভাৰতীয় সংস্কৃত নাটক আৰু তাৰ পৰৱৰ্তী কালত অসমৰ অংকীয়া নাটৰো মুখ্য উদ্দেশ্য এইটোৱে আছিল। ড° সৰ্বপল্লী ৰাধাকৃষ্ণণে এসময়ত কৈছিল—

"It is said that drama creates the conscience of the age. We cannot make people good by Acts of Parliament. Nor is it possible by constitutional provisions to remove deep-seated social prejudies. We influence social behaviour by creating public opinion. I have known many playwrights and actors who have worked hard at the task of raising standards of behaviour in our country.' *['Indian Drama in Retrospect'–Sangeet Natak Academy Hope India Publication* (2007); inaugural Address by Dr. S. Radhakrishnan, page16]"

অসমৰ প্ৰকৃত অসমীয়া নাট্যসাহিত্যৰ ধাৰাটো প্ৰৱৰ্তন হৈছিল শ্ৰীশংকৰদেৱসৃষ্ট অংকীয়া নাটৰ ধাৰাটোৰপৰাই আজিৰপৰা প্ৰায় ৫০০ বছৰ আগতেই। এই নাটৰ বিকাশ ভাৰতীয় সংস্কৃত নাটৰ উপাদান আৰু অসমত পূৰ্বৰপৰাই প্ৰচলিত থকা থলুৱা লোক-সংস্কৃতিৰ অৰ্দ্ধনাটকীয় লোকানুষ্ঠানৰ উপাদানৰ সমন্বিত ৰূপ। তাৰো আগতে উত্তৰ-পূৰ্বাঞ্চলত আৰ্য-সভ্যতাৰ বিস্তাৰ আৰু বিকাশৰ সময়ৰপৰাই অসমত সংস্কৃত নাট্য চৰ্চাৰো প্ৰচলন আছিল বুলি ধাৰণা কৰা হয়। এই বিষয়ে এই গ্ৰন্থত চমুকৈ আৰু সাধাৰণভাৱে প্ৰসংগ উল্লেখ কৰা হৈছে। গতিকে খ্ৰী. ৭ম শতিকামানৰপৰাই আমি অসমীয়া নাট্য-ইতিহাসৰ এটি গৱেষণামূলক বিচাৰ-বিশ্লেষণ কৰি চোৱাৰ স্থল নথকা নহয়। এই সম্পৰ্কে বহু পৰিমাণে ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যৰ গৱেষণা গ্ৰন্থৰ আধাৰত লিখা *'অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি'* সুবৃহৎ গ্ৰন্থখন দিগ্‌দৰ্শনকাৰী। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱৰ *'অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য'* গ্ৰন্থখনো উল্লেখনীয় আধাৰ গ্ৰন্থ। কিন্তু তথাপি এইটো ক'ব পাৰি যে এতিয়াও এই সুদীৰ্ঘ কালৰ সমুদায় নাটৰ ইতিহাস আৰু নাট্য-প্ৰবিষ্টি থাউকতে পাব পৰাকৈ সংকলিত হোৱা নাই। ***'অসমীয়া নাট্য-কোষ'***ৰ এই বিনম্ৰ আৰু ক্ষুদ্ৰ প্ৰয়াসে ভৱিষ্যতে এই দিশত অধিক চৰ্চাৰ পথ মুকলি কৰিব।

কিন্তু নাট্যকোষ প্ৰণয়নৰ বাবে আমাৰ হাতত কোনো আৰ্হি গ্ৰন্থ নাই। বাংলা বা অন্যান্য ভাৰতীয় প্ৰাদেশিক ভাষাৰো এনে গ্ৰন্থ চকুত পৰা নাই। নাট্যতত্ত্ব বা নাট্যশাস্ত্ৰৰ তাত্ত্বিক দিশত বহুতো গ্ৰন্থ আছে। কিন্তু অসমীয়া বা বাংলা ভাষাৰ বা অন্যান্য প্ৰাদেশিক ভাষাৰো প্ৰাচীন যুগৰপৰা সামৰি আধুনিক কাললৈকে নাটক, নাট্যধাৰা আৰু নাট্যকাৰসকলৰ কালানুগত ধাৰাবাহিক উল্লেখেৰে কোনো কোষজাতীয় সংকলন সম্ভৱতঃ সৃষ্টি হোৱা নাই। ক'লকতাতে থকা ভাৰতীয় ভাষা পৰিষদে বিশিষ্ট লেখক-গৱেষক পণ্ডিত ড° শ্ৰীধৰ ভাস্কৰ বৰ্ণেকৰৰ সম্পাদনাত সমগ্ৰ ভাৰতবৰ্ষৰে সংস্কৃত-সাহিত্যৰ গ্ৰন্থ আৰু গ্ৰন্থকাৰসকলক লৈ *'সংস্কৃত বাংময় কোষ'* নামেৰে ১৯৮৮ খ্ৰীষ্টাব্দৰপৰা সাম্প্ৰতিক কালৰ ভিতৰত চাৰিটা বৃহৎ খণ্ড হিন্দী ভাষাত প্ৰকাশ কৰি উলিয়াইছে। ই এক উল্লেখনীয় গৰিমাময় গুৰুত্বপূৰ্ণ কৰ্ম। চাৰিটা খণ্ডৰ ভিতৰত আছে (১) গ্ৰন্থ (২) গ্ৰন্থকাৰ আৰু (৩) পৰিভাষা খণ্ড (দুটা খণ্ড)

অসমীয়া 'নাট্যকোষ'ৰ এনে বৃহৎ পৰিকল্পনা এবছৰ বা দুবছৰৰ ভিতৰত সম্ভৱ কৰি তোলা সম্ভৱ নহয়। তাৰ বাবে নিশ্চয় প্ৰয়োজন সেৱাৰ প্ৰেৰণা থকা এটা পাৰদৰ্শী দল। অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ এটা সুদীৰ্ঘ পৰিক্ৰমাৰ বিষয়ে উল্লেখ কৰা হৈছে। প্ৰথমে ভবা হৈছিল যে কম সময়ৰ ভিতৰত আৰু সীমিত সুবিধাৰ মাজতে এটা খণ্ডতে এই কোষৰ কাম সম্পূৰ্ণ কৰা হওক। কিন্তু কাম হাতত লওঁতে দেখা গ'ল যে অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ ঐতিহ্য আদি যুগ আৰু শেষ-মধ্য যুগতে ইমান বিস্তৃত হৈ আছে যে এই বিষয়ত পৃথকে পৃথকে সৰুকৈ হ'লেও ইয়াৰ একোটা খণ্ডৰূপ দিব পাৰি। শেষত প্ৰধান সম্পাদকৰ সৈতে আলোচনাক্ৰমে এই কোষক নাট্য-সাহিত্যৰ ঐতিহাসিক গতিৰ বিবেচনাত তিনিটা খণ্ডত ভাগ কৰাৰ কথা ভবা হ'ল।

প্ৰথম খণ্ড ঃ আদিকালৰপৰা বৃটিছ যুগৰ আৰম্ভণিলৈ, অৰ্থাৎ আধুনিক

নাট্য-সাহিত্য সৃষ্টিৰ আগডোখৰলৈকে।

দ্বিতীয় খণ্ড ঃ আধুনিক নাটৰ সূচনা হোৱা 'ৰাম নৱমী' নাটৰপৰা ডেৰশ বছৰলৈকে, অৰ্থাৎ ১৯৫০ খ্ৰীষ্টাব্দলৈ।

তৃতীয় খণ্ড ঃ ১৯৫০ খ্ৰীষ্টাব্দৰপৰা সাম্প্ৰতিক সময়লৈকে।

'প্ৰথম খণ্ড'ত আদিকাল অৰ্থাৎ খ্ৰী. ৭ম শতিকামানৰপৰা সংস্কৃত নাট, অৰ্দ্ধ নাটকীয় লোক-সাংস্কৃতিক সৃষ্টি, শ্ৰী শংকৰদেৱৰ যুগৰ অংকীয়া নাট-সৃষ্টি আৰু তাৰ পাছত শ্ৰীশংকৰদেৱ-মাধৱদেৱ উত্তৰ কালৰ নাট্য সাহিত্যলৈকে এক ধাৰাবাহিক ৰূপৰ চিত্ৰ অংকন কৰিবলৈ প্ৰয়াস কৰা হৈছে। প্ৰকৃতাৰ্থত আদিকালৰ নাট্যসৃষ্টি আৰু অৰ্দ্ধনাটকীয় লোকানুষ্ঠানসমূহৰ নাটকীয় নিদৰ্শনৰ কথা আৰু তাৰ স্ৰষ্টাসমূহৰ বিষয়ে বিশেষ নিৰ্দিষ্ট তথ্য পাবলৈ নাই। ই এতিয়াও সুগভীৰ গৱেষণাৰ বিষয় হৈ আছে।

গতিকে 'কোষ' বা 'অভিধান'ৰ সাম্প্ৰতিক প্ৰস্তুতকৰণৰ ৰীতিৰ আৰ্হিত বৰ্ণানুক্ৰমভাবে গ্ৰন্থখণ্ডটো যুগুত কৰাত সুবিধা পোৱা নাযায় আৰু তেনেভাবে কেৱল নাটক আৰু নাট্যকাৰৰ উল্লেখ মাত্ৰ কৰি গ'লেই সেইকালৰ নাট্য-সৃষ্টিৰ পটভূমি, নাট্যধাৰা আৰু অন্যান্য প্ৰভাব, নাট্যতত্ত্ব আদিৰ কোনো পৰিচয়-প্ৰদান সম্ভৱ নহয়। গতিকে ঐতিহাসিক কালৰ ক্ৰম আৰু নাটকীয় সৃষ্টিৰ উদ্ভৱৰ সম্ভাৱনাময় তথ্য-সূত্ৰবোৰৰ আলোচনাৰ মাজেদি অসমীয়া অংকীয়া নাটৰ আৰু তাৰ পূৰ্বস্তৰৰ নাট্যচিত্ৰ ৰ পটভূমি দেখুওৱা হৈছে। নাট্যতত্ত্বৰ প্ৰাসংগিক উল্লেখো কৰা হৈছে। প্ৰাচীন কালতে সৰ্বভাৰতে সংস্কৃত নাটৰ উদ্ভৱ হৈছিল। ভাস, কালিদাস, ভৱভূতি আদি নাটৰ প্ৰভাব সৰ্বস্থানতে পৰিছিল। ভৰতৰ *'নাট্যশাস্ত্ৰ'*, এৰিষ্টোটেলৰ *'পয়েটিকছ'*ৰ দৰেই ভাৰতৰ প্ৰাচীন প্ৰসিদ্ধ নাট্য আৰু সংগীতৰ অপূৰ্ব দীৰ্ঘস্থায়ী সমালোচনা-গ্ৰন্থ আছিল। অসমত সেই কালত সংস্কৃত নাট আৰু নাট্যকাৰৰ সৃষ্টি হৈছিল নে নাই নিৰ্দিষ্ট তথ্য এতিয়াও পোৱা হোৱা নাই যদিও বিশাখদত্তৰ *'মুদ্ৰাৰাক্ষস'*, হৰ্ষদেৱৰ *'ৰত্নাৱলী'* আদি নাট অসম অঞ্চলত লেখা হ'ব পাৰে বুলি এদল ঐতিহাসিক-সাহিত্যিক-গৱেষকে নতুন পোহৰৰ আধাৰত বিশ্লেষণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰে। অসমৰ আদি কালৰ তাম্ৰপত্ৰসমূহ, *'কালিকা পুৰাণ'*আৰু অন্যান্য শাস্ত্ৰসমূহৰ সংবাদবোৰক সৰ্বভাৰতীয় ঐতিহাসিক দৃষ্টিকোণেৰে এতিয়াও গভীৰভাৱে পৰ্যালোচনা কৰিবলৈ বাকী আছে।

সি যিহওক, এই খণ্ডকোষত অসমত সংস্কৃত নাটৰপৰা অসমীয়া অংকীয়া নাটৰ সৃষ্টি আৰু তাৰ পাছতো অসমত সংস্কৃত নাট লিখাৰ এটি ধাৰাও যে অব্যাহত আছিল, অংকীয়া নাটৰ নিজস্ব অসমীয়া ৰীতি আৰু সুকীয়া ভংগী থকা সত্বেও যে সংস্কৃত নাটৰ আংগিক প্ৰতিফলিত হৈছিল, এইবোৰ কথাও বিষয়ক্ৰম হিচাপে অন্তৰ্ভূক্ত হৈছে। প্ৰসংগক্ৰমে নাট্যকাৰসকলৰ কথা নিশ্চিতভাৱেই আলোচনা কৰা হৈছে। এই কোষে এক প্ৰকাৰে সংশ্লিষ্ট কালৰ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীৰ স্থিতি লোৱা বুলিও বোধহয় ভাবিব পাৰোঁ। পাঠকসকলে সেইটো বিচাৰ কৰিব।

শ্ৰী শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ পৰৱৰ্তী কালৰ অংকীয়া নাটসমূহৰ এতিয়াও ধাৰাবাহিক গৱেষণা হোৱা নাই। আধুনিক কালৰ সূচনা হোৱাৰ আগলৈকে অসংখ্য নাট-সৃষ্টি আৰু ভাওনাৰ চৰ্চা সত্ৰ-নামঘৰ আৰু অন্যান্য স্থানত হৈছিল। দুৰ্ভাগ্যবশতঃ এনে বহু নাট আৰু নাট্যকাৰৰ নাম অপ্ৰকাশিত অৱস্থাতে বিলুপ্ত হৈ গ'ল। এতিয়াও বহু নাট স্থানে স্থানে পোৱা যায় যদিও সি অপ্ৰকাশিত হৈ থকাত প্ৰবিষ্টিৰ ভিতৰত পোৱা নগ'ল। সীমিত সংখ্যক প্ৰকাশিত নাট আৰু পাৰ্যমানে অ'ত ত'ত উল্লেখ হৈ থকা কিছু নাটৰ প্ৰসংগ ইয়াত উত্থাপন কৰিব পৰা হৈছে।

এইখিনিতে এই কথা ইয়াত উল্লেখ কৰা প্ৰয়োজন যে এইকোষত উল্লেখিত বিষয় সমূহৰ সম্পৰ্কে বিভিন্ন বিশেষজ্ঞ-পণ্ডিত ব্যক্তিক লিখিবৰ বাবে অসম সাহিত্য সভাৰপৰা বিশেষ অনুৰোধ কৰা হৈছিল যদিও সময়ত সঁহাৰি পোৱা নগ'ল। উপায়হীন হৈ এই অভাজনেই বিভিন্ন তথ্য, সংবাদ আৰু গ্ৰন্থৰ অনুসন্ধানেৰে অতি কষ্টৰ মাজেৰে মৰসাহ কৰি কামখিনি আগবঢ়াই নিয়াৰ যত্ন কৰিলোঁ। এই কামত আমাক যথাযথভাৱে বিশেষ সহায় আগবঢ়াইছে শ্ৰীমতী ৰাস্না পালক আৰু শ্ৰীমতী পল্লৱী চহৰীয়াই। প্ৰধান সম্পাদক ড° পৰমানন্দ ৰাজবংশীয়ে অন্যান্য কৰ্মৰ ব্যস্ততা সত্বেও আমাক সহায় কৰিছে। আৰ্হি কাকত চোৱাৰ দায়িত্ব গ্ৰহণ কৰি ৰাস্না, পল্লৱী আৰু কবিতা বৰা নেওগে অক্ষৰ বিন্যাসৰ দায়িত্ব লৈ আৰু পুথিভঁৰালী অপৰাজিতা চক্ৰৱৰ্তী মিশ্ৰই প্ৰয়োজনমতে গ্ৰন্থৰ যোগান ধৰি আমাক কৃতাৰ্থ কৰিছে।

মাননীয় সভাপতি ৰংবং তেৰাং আৰু প্ৰধান সম্পাদক ড°পৰমানন্দ ৰাজবংশীয়ে আমাক এই গুৰুতৰ কৰ্মৰ দায়িত্ব অৰ্পণ কৰি আমাৰ ওপৰত ৰখা

বিশ্বাস আৰু আস্থাৰ প্ৰতি মই কৃতজ্ঞ হৈছোঁ। গ্ৰন্থৰ সম্ভাব্য ত্ৰুটিৰ বাবে আমি মাৰ্জনা বিচাৰিছোঁ আৰু পৰৱৰ্তী সংস্কৰণ ভৱিষ্যতে পৰামৰ্শৰ ভিত্তিত আৰু অধিক তথ্যৰে সমৃদ্ধ কৰাৰ আশাত প্ৰস্তুত কৰাৰ সম্ভাৱনা ৰাখিছোঁ।

৭.১২.২০১২ খ্ৰী. কনক চন্দ্ৰ শৰ্মা

সূচীপত্ৰ

প্ৰবিষ্টি লেখক ঃ ক. চ. শ.— কনক চন্দ্ৰ শৰ্মা, ৰা. পা.— ৰাস্না পালক, প.চ—পল্লৱী চহৰীয়া, মি. ল.—মিতালী লহকৰ, স্নি. ক.— স্নিগ্ধা কটকী, ন. ই. ৰা.— নচাৰিফা ইচলাম ৰাজবংশী, উ. জি. শ.— উপেন্দ্ৰজিৎ শৰ্মা।

প্ৰথম অধ্যায়

অসমীয়া নাট্যোদ্ভৱৰ পূৰ্বস্তৰ ঃ

১. অসমত সংস্কৃত নাট্য-চৰ্চা

অৰ্দ্ধ লোক-নাট্যানুষ্ঠান আৰু অংকীয়া নাট-ভাওনা সৃষ্টিৰ আগতে প্ৰাচীন অসমৰ সাহিত্য-শিক্ষা-সংস্কৃতিৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকলাৰ কি ৰূপ আছিল সেইসম্পৰ্কে কোনো তথ্য বা নিদৰ্শন পোৱা নাযায়। এই দিশত গৱেষণাৰ স্তৰো সীমিত হৈ আছে।

১. উৎকীৰ্ণলেখ আৰু সৰ্বভাৰতীয় প্ৰভাব ঃ

কিন্তু আমি জানো যে প্ৰাচীন অসম অৰ্থাৎ পূৰ্বৰ কামৰূপ অথবা প্ৰাগজ্যোতিষ ৰাজ্য আদি ঐতিহাসিক যুগৰ পৰাই ভাৰতবৰ্ষৰ আৰ্য-সংস্কৃতি আৰু শিক্ষাৰ সৈতে একাত্মীভূত হৈ আছিল। বৈদিক সাহিত্য আৰু সংস্কৃত শিক্ষাক অসমৰ ভৌমবৰ্মন বংশৰ ৰজাসকলে আৰু শালস্তম্ভীয় বংশীয় ৰজাসকলে পৃষ্ঠপোষকতা প্ৰদান কৰিছিল। খ্ৰী. চতুৰ্থ শতিকা আৰু খ্ৰী. পঞ্চম শতিকাৰ পৰাই প্ৰাপ্ত তাম্ৰলেখ, পাষাণলেখ আদিৰ জৰিয়তে খ্ৰী. দশম শতিকামানলৈকে ভাস্কৰ্য, মঠ-মন্দিৰ, সংস্কৃত সাহিত্যত কাব্য ৰচনা আদিৰ যে এক অতি যুগসমৃদ্ধ আৰু উৎকৰ্ষিত পৰিৱেশ বিৰাজ কৰিছিল তাৰ প্ৰমাণ আছে।

যিহেতু সেই সময়ত অসমীয়া ভাষাই গঢ় লৈ উঠা নাছিল, ৰাজকীয় পৃষ্ঠপোষকতাত সংস্কৃত ভাষাই প্ৰাধান্য লাভ কৰা আৰু সংস্কৃত সাহিত্যৰ চৰ্চা হোৱাটোৱে স্বাভাৱিক আছিল, কাৰণ সেই কালত আৰ্যধৰ্ম, বৰ্ণাশ্ৰম আৰু বৰ্ণ ধৰ্মৰ আধাৰতেই লোক-সমাজৰ সামাজিক জীৱন গঢ়ি উঠিছিল।

গন্ধৰ্ববেদৰ অৰ্থাৎ নৃত্য, সংগীত আদিৰ পাৰদৰ্শিতা সম্পৰ্কে খ্ৰী. সপ্তম

শতিকাৰ কামৰূপৰাজ ভাস্কৰবৰ্মনৰ প্ৰদত্ত লিপিত উল্লেখ আছে। তত, ঘন, সুষিৰ আৰু আনদ্ধ চাৰিওপ্ৰকাৰৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ প্ৰচলন আৰু 'পঞ্চমহাশব্দ'ৰ চৰ্চা সেই কালত আছিল। [দ্ৰষ্টব্য ভাস্কৰবৰ্মাৰ (খ্ৰী. সপ্তম শতিকা) আৰু শালস্তম্ভীয় বনমালবৰ্মা, বলবৰ্মা আদিৰ তাম্ৰশাসন (খ্ৰী. নৱম শতিকা) আদি]।

কুমাৰ ভাস্কৰবৰ্মাৰ নিমন্ত্ৰণক্ৰমে চীনৰ পৰিব্ৰাজক পণ্ডিত হিউৱেন চাঙে যেতিয়া মগধৰ পৰা কামৰূপলৈ আহিছিল, তেওঁ কামৰূপ ৰাজ্যৰ ৰাজধানী প্ৰাগজ্যোতিষপুৰত ৰাজপ্ৰাসাদত অতিথিৰূপে প্ৰায় তিনিমাহকাল আছিল। ইয়াত সংগীতৰ আলাপ-আলোচনা হৈছিল আৰু সাংস্কৃতিক কাৰ্যসূচীৰে (সংগীত, নাট্যকলা আদি) প্ৰতিদিনে তেওঁক আপ্যায়ন কৰা হৈছিল। হিউৱেন চাঙে লিপিবদ্ধ কৰিছিল যে ভাস্কৰবৰ্মা শিক্ষা আৰু সংস্কৃতিৰ এগৰাকী মহৎ পৃষ্ঠপোষক আছিল। ড° সুনীতিকুমাৰ চট্টোপাধ্যায়ৰ লেখাৰ পৰা জনা যায় যে এগৰাকী চীনৰ সম্ৰাটৰ ৬১৯ খ্ৰী.ৰ এক বিদ্ৰোহ-দমনৰ বিজয়োপলক্ষে চীনত এক বিজয়-সংগীতৰ সৃষ্টি হৈছিল আৰু সেই সংগীতে ভাৰততো প্ৰৱেশ কৰিছিলহি। ৰজা ভাস্কৰবৰ্মাই এই জনপ্ৰিয় গীতৰ কথা জানিছিল আৰু এই গীতৰ কথা হিউৱেনচাঙক সুধিছিল আৰু এই গীত যে ভাৰতত জনপ্ৰিয় হৈছে, আৰু কামৰূপৰ ৰাইজৰ মাজতো যে প্ৰচলিত এই কথা উল্লেখ কৰিছিল।

আকৌ এটা কথাৰ প্ৰসংগ আছে যে কাশ্মীৰৰ দামোদৰ গুপ্তৰ গ্ৰন্থ 'কুট্টনীমতম'ৰ মতে ৰজা ভাস্কৰবৰ্মাৰ এগৰাকী নৃত্য পটীয়সী লিগিৰীয়ে তেওঁৰ প্ৰেমত পৰি ভাস্কৰবৰ্মাৰ মৃত্যুত নিজে চিতাত উঠি সহমৃতা হৈছিল।

[দ্ৰষ্টব্য ঃ

(i) Life of Hiuen Tsang by– Samuel Beal

(ii) The Place of Assam, in the History and Civilisation of India by Dr. Suniti Kumar Chatterjee (page 23-24)

(ii)) An article, 'Evolution of Drama and Music in Ancient and Medieaval Kamrup and Emergence of Assamese Drama Ankiya Nat' by Kanak Chandra Sharma in J.A.R.S. vol. XXXVIII (2001-2003)

২. নাট্যশাস্ত্ৰৰ প্ৰামাণ্য ঃ ভৰতৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ' ঃ

ভাৰতীয় নাট্যশাস্ত্ৰ আৰু সংগীতকলাৰ সুসংগঠিত আৰু সুশৃংখলিত এখন

বৃহৎ তাত্ত্বিক গ্ৰন্থ ভৰতৰ 'নাট্যশাস্ত্ৰ' খ্ৰী.পূ. দ্বিতীয় শতিকাৰ বা তাৰ পূৰ্বৰ সৃষ্টি বুলি খ্যাত। ইয়াত নাটক, অভিনেতা, নাট্যকাৰৰ সংজ্ঞা, শৈলী, প্ৰকাৰ, সজ্জা, বেশভূষা আৰু ভাষা আদিৰ ক্ষেত্ৰত বিশিষ্ট আলোচনা আছে। নাট্যাভিনয়ৰ সাজপাৰ, ভাষা আদিৰ ক্ষেত্ৰত এই গ্ৰন্থত ভাৰতৰ ভৌগোলিক পৰিৱেশৰ পটভূমিত চাৰিটা শ্ৰেণী-বিভাজনেৰে 'প্ৰবৃত্তি'ৰ ভাগ দেখুৱা হৈছে—

অৱন্তী, দাক্ষিণাত্য, পাঞ্চালী আৰু ঔড্ৰমাগধী। 'নাট্যশাস্ত্ৰ'ত উল্লেখ কৰা মতে প্ৰাগজ্যোতিষকে ধৰি ভাৰতৰ পূৰ্বাঞ্চলত 'ঔড্ৰমাগধী' প্ৰবৃত্তিৰ প্ৰচলন আছিল। *প্ৰাগজ্যোতিষাঃ পুলিন্দাশ্চ বৈদেহাঃ তাম্ৰলিপ্তকাঃ।*

প্ৰাংগ প্ৰভৃতয়ঃচ এব যুঞ্জন্তি চ ঔড্ৰমাগধীম্।। (১৪-৪৩-৪৫)

প্ৰাগজ্যোতিষৰ উল্লেখে নিশ্চয়কৈ প্ৰমাণ কৰে যে ইয়াত ঔড্ৰমাগধী শৈলীৰে নাট্য-নৃত্য-সংগীতৰ সেই কালত সমৃদ্ধ চৰ্চা হৈছিল।

(খ) বিশাখদত্ত আৰু তেওঁৰ সংস্কৃত নাটক 'মুদ্ৰাৰাক্ষস'

'মুদ্ৰাৰাক্ষস' নামৰ বিখ্যাত নাটকখনৰ প্ৰণেতা কবি বিশাখদত্ত। সংস্কৃত ৰচনাত তেওঁ বৰ প্ৰবীণ আছিল। বিশাখদত্ত নামটো বিশাখদেৱ, ভাস্কৰদত্ত আৰু পৃথু এই নামকেইটাৰ পৰা হৈছে বুলি কোৱা হৈছে।

নাটখনৰ ৰচনা-কাল খ্ৰী. সপ্তম শতিকাৰ ভিতৰতে বুলি আৰু খ্ৰী. অষ্টম শতিকাৰ পৰৱৰ্তী নহয় বুলি পণ্ডিতসকলে ধাৰণা কৰিছে।

নাটখন প্ৰাচীন অসমত অৰ্থাৎ তেতিয়াৰ কামৰূপত লিখিছিল বুলি আৰু নাট্যকাৰ বিশাখদত্ত এই অঞ্চলৰ লোক বুলি একাধিক পণ্ডিতে স্বীকৃতি দিছে। এই উক্তিৰ সাক্ষ্যস্বৰূপে নাটৰ কিছু অন্তৰংগ আৰু বহিৰংগৰ তথ্য প্ৰমাণ তেওঁলোকে উল্লেখ কৰে। বিশেষকৈ ঐতিহাসিক-গৱেষক পণ্ডিত কনকলাল বৰুৱা আৰু পণ্ডিত জে. চি. ঘোষে লিপিবদ্ধ কৰি গৈছে যে এই নাটখন অৱন্তিবৰ্মা নামৰ এগৰাকী ৰজাৰ পৃষ্ঠপোষকতাত ৰচিত হৈছিল। এই নাটৰ শেষ শ্লোক ভৰতবাক্যত নাট্যকাৰে ৰজাৰ প্ৰশস্তিস্বৰূপে পাৰ্থিবো অৱন্তিবৰ্মা বুলি কৈ ভগৱান বৰাহ, বিষ্ণুৰ প্ৰসংগেৰে নাট সমাপ্তি কৰিছে। অৱশ্যে এই নাটৰ কোনো কোনো পাঠত পাৰ্থিবো 'ৰন্তিবৰ্মা', 'পাৰ্থিবো 'দন্তিবৰ্মা' আৰু কোনো ঠাইত পাৰ্থিবো 'শচন্দ্ৰগুপ্ত' পাঠ পালেও অধিকাংশ পণ্ডিতে 'পাৰ্থিবো অৱন্তিবৰ্মা' পাঠ অধিক গ্ৰহণযোগ্য বুলি যুক্তি সহকাৰে গ্ৰহণ কৰিছে। তাৰ লগতে বিশাখদত্ত নাট্যকাৰৰ পৃষ্ঠপোষক 'অৱন্তিবৰ্মা' কোন ৰজা আছিল তাৰ

বিচাৰ কৰিছে। বৰাহ-বিষ্ণুৰ অৱতাৰত তেওঁৰ পৰাই নৰকাসুৰৰ জন্ম হেতু আৰু সেই বংশৰ পৰাই ভৌম-বৰ্মন বংশৰ ৰজা ভাস্কৰবৰ্মাৰ উত্তৰাধিকাৰী ৰূপে এই অৱন্তিবৰ্মাক তেওঁৰ পৰৱৰ্তী ৰজা বুলি বিচাৰ কৰি যুক্তি প্ৰামাণ্যেৰে পণ্ডিত কনকলাল বৰুৱা প্ৰভৃতি পণ্ডিতসকলে কামৰূপৰ ৰজাৰূপে অৱন্তিবৰ্মাক স্বীকৃতি দি নাট্যকাৰ বিশাখদত্তক ৰজা ভুতিবৰ্মাৰ প্ৰদত্ত ভূমিদানৰ গ্ৰহীতা দত্ত বংশীয় ব্ৰাহ্মণ পৰিয়ালৰ উত্তৰাধিকাৰী বুলি ধাৰণা কৰিছে। এই ভূমিদানৰ নবীকৰণ ৰজা ভাস্কৰবৰ্মাই নিধনপুৰ তাম্ৰশাসনৰূপে কৰিছিল আৰু ব্ৰাহ্মণ কুলৰ বিভিন্ন গোত্ৰৰ লোকৰ তাত নামোল্লেখ আছে।

সাত অংকত বিভক্ত নাটখন ৰাজনৈতিক ঘটনা আৰু ঐতিহাসিক ক্ৰিয়া-কৰ্মৰে পূৰ্ণ। আলেকজেণ্ডাৰৰ ভাৰত আক্ৰমণৰ সময় আৰু তাৰ ঠিক পৰৱৰ্তী অৱস্থাতে নন্দ বংশৰ ৰজাক ৰাজ্যভ্ৰষ্ট কৰাই কৌশলী চাণক্যই মৌৰ্য্য চন্দ্ৰগুপ্তক পাটলিপুত্ৰৰ সিংহাসনত প্ৰতিষ্ঠা কৰা আৰু নন্দ বংশৰ অনুকূলে থকা অমাত্য ৰাক্ষসক চন্দ্ৰগুপ্তৰ ফলীয়া কৰি অমাত্য পদত বহুৱা কাহিনীক এই নাটত ৰূপায়ণ কৰা হৈছে। এই বিষয়বস্তু আৰু কাহিনীৰ পটভূমিত একাধিক অন্তৰংগ সাক্ষ্যৰে এই নাট যে কামৰূপত বা কামৰূপৰ আশে-পাশে ৰচনা কৰা হৈছিল তাৰ উল্লেখ পণ্ডিতসকলে কৰিছে।

এনে পৰিপ্ৰেক্ষিতত বিশাখদত্ত আৰু তেওঁৰ ৰচিত নাট 'মুদ্ৰাৰাক্ষস' প্ৰাচীন কামৰূপৰ আছিল বুলি আমি দাবী কৰিব পাৰোঁ।

এই সম্পৰ্কে গৱেষক পণ্ডিত ৰাজমোহন নাথদেৱৰ এটি উক্তি ইয়াত উল্লেখ কৰা হ'ল—"বৰ্মন বংশৰ শেষ ৰজা অৱন্তিবৰ্মাৰ সময়ত (খ্ৰী. ৬৫০) দেশত ম্লেচ্ছ-বিদ্ৰোহ হৈছিল বুলি কবি বিশাখদত্তই 'মুদ্ৰাৰাক্ষস' নামৰ সংস্কৃত নাটত লিখি গৈছে। এই কবিজন কামৰূপৰ মানুহ নহ'লেও কিছুমান দিন কামৰূপৰ ৰাজসভাত আছিল বুলি পণ্ডিতসকলে অনুমান কৰে।' 'মুদ্ৰাৰাক্ষস'ত গৌড়ীয় প্ৰাকৃত ভাষা ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। গৌড়দেশৰ তিৰোতা, শালিধান আদিৰ বিৱৰণ আছে।"

(ৰাজমোহন নাথ সম্পাদিত, 'কালিয়দমন' নাট, দ্বিতীয় প্ৰকাশ, ১৯৯৬, পৃ.১৭)

(গ) শ্ৰীহৰ্ষ-ৰচিত নাট 'ৰত্নাৱলী'ৰ নাট্যকাৰ শ্ৰীহৰ্ষদেৱ কোন?

থানেশ্বৰ-কনৌজৰ শক্তিশালী ৰজা হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ ৰাজত্বকাল খ্ৰী. ৬০৬/ ৬৪৭/৬৪৮ খ্ৰীষ্টাব্দ। প্ৰাচীন কামৰূপৰ ৰজা শালস্তম্ভীয় বংশৰ শ্ৰীহৰ্ষদেৱৰ

ৰাজত্বকাল খ্ৰী. অষ্টম শতিকাৰ আদিভাগ। দুয়োগৰাকী ৰজাৰ ৰাজত্বৰ পাৰ্থক্যকালত মাত্ৰ ৮০/১০০ বছৰ কালৰ ব্যৱধান। এই সময়কালতে ৰচিত তিনিখন সংস্কৃত নাটক 'ৰত্নাৱলী', 'প্ৰিয়দৰ্শিকা' আৰু 'নাগানন্দ'ৰ ৰচক বহু বিতৰ্কৰ মাজেৰে সম্ৰাট হৰ্ষবৰ্দ্ধনকে বুলি ধৰা হয়। কিন্তু বিতৰ্কৰ ওৰ পৰা নাই আৰু শেষ সিদ্ধান্তও হোৱা নাই। সাধাৰণতে ভবা হয় যে হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ কোনো ৰাজকবিয়ে এই নাটককেইখন লিখি হৰ্ষৰ নামত চলাই দিয়া হৈছে। কিন্তু ৰাজকবিজন কোন সেয়াও নিশ্চিত নহয়। বাণভট্টৰ গদ্য ৰচনাৰ ৰীতিৰে এই নাটৰ কোনো মিল নাই। 'হৰ্ষ চৰিত'তো এই সম্পৰ্কে উল্লেখ নাই। বহুতে 'ভাস' নামৰ এজন ধাৱকৰ কথা উল্লেখ কৰে। কিন্তু তেওঁ হৰ্ষবৰ্দ্ধনৰ ৰাজসভাৰ ৰাজকবি হয় নে নহয়, সেইলৈ বিতৰ্ক আছে।

এই সম্পৰ্কেও আকৌ গৱেষক পণ্ডিত ৰাজমোহন নাথদেৱে নিজৰ স্পষ্ট মতামত প্ৰকাশ কৰিছে এনেদৰে—"শালস্তম্ভীয় ম্লেচ্ছ বংশৰ প্ৰবল প্ৰতাপী ৰজা শ্ৰী হৰ্ষদেৱৰ পৰা অনুগ্ৰহ পোৱা কবি ধাৱক ভাসে 'ৰত্নাৱলী' নামৰ এখন সংস্কৃত নাটক লিখি শ্ৰীহৰ্ষদেৱৰ নামতেই প্ৰকাশ কৰিছিল।"

(ৰাজমোহন নাথ সম্পাদিত, 'কালিয়দমন' নাট, দ্বিতীয় প্ৰকাশ, ১৯৯৬, পৃ.১৭)

এনে পৰিপ্ৰেক্ষিততে অসমৰ বহু পণ্ডিতে এসময়ত আলোচনা কৰিছিল যে 'ৰত্নাৱলী' নাটখনত উল্লেখিত 'শ্ৰীহৰ্ষদেৱ' অসমৰ শালস্তম্ভীয় বংশৰ শক্তিশালী ৰজা শ্ৰীহৰ্ষদেৱ হ'ব পাৰে। কাশ্মীৰৰ ৰজা হৰ্ষৰ ৰাজত্বকাল খ্ৰী. একাদশ শতিকা, 'নৈষধীয় চৰিত'ৰ স্ৰষ্টা 'শ্ৰী হৰ্ষ' ৰজা নহয় আৰু তেওঁৰো স্থিতি কাল খ্ৰীঃ দ্বাদশ শতিকা।

গতিকে এই নাটৰ শ্ৰীহৰ্ষদেৱ কোন? এই নাটত সূত্ৰধাৰে অৱতাৰণা কৰা 'প্ৰস্তাৱনা'ৰ শ্লোকত উল্লেখ আছে যে '......শ্ৰীহৰ্ষদেৱস্য পাদপাদ্মোপজীৱিনা ৰাজসমূহেন উক্তঃ, যথা অস্মৎ স্বামীনা শ্ৰীহৰ্ষদেৱেন অপূৰ্ববস্তু ৰচনালংকৃতা' 'ৰত্নাৱলী' নাম নাটিকা কৃতা। [প্ৰস্তাৱনা, ১ম অংক]। ইয়াত গ্ৰন্থকাৰ এগৰাকী বহু ৰজাৰ ওপৰত শক্তিশালী সম্ৰাট বুলি কোৱা হৈছে। খ্ৰী. অষ্টম শতিকাৰ শালস্তম্ভীয় বংশৰ কামৰূপৰ ৰজা 'শ্ৰীহৰ্ষদেৱ' বা 'শ্ৰীহৰিষদেৱ'ও এগৰাকী শক্তিশালী সম্ৰাট আছিল। তেওঁ গৌড়, কলিংগ,

ঔড্র, কোশল আদিৰ অধিপতি হৈ মহীপাল হৈছিল। নেপালৰ পশুপতি নাথ মন্দিৰত খ্রী. ৭৩৭ ত খোদিত এখন শিলালিপিত তেওঁৰ কন্যা ৰাজ্যমতীক নেপালৰ ৰজা জয়দেৱে বিবাহ কৰাৰ কথা আৰু উল্লেখ কৰা ৰাজ্যসমূহৰ অধিপতি বোলা হৈছে। এই লিপিত তেওঁ শ্রীহর্ষদেৱ বুলি উল্লেখিত হৈছে। ইতিমধ্যে শ্রীহর্ষদেৱে ভূমিদান কৰা লিপিও প্রাচীন কামৰূপত প্রাপ্ত হৈছে। গতিকে বহু পণ্ডিতে 'ৰত্নাৱলী'ৰ নাট্যকাৰ প্রাচীন অসমৰ শ্রীহর্ষ বুলি আঙুলিয়াব খোজে। আনহাতে আকৌ 'ৰত্নাৱলী' নাটৰ অন্তৰংগ পৰীক্ষাত পূর্বাঞ্চলৰ কিছু প্রভাৱ আছে বুলি তাত বর্ণনা কৰা চৰাই, শালিকা, মানুহৰ নাম আদিৰ পৰা এটা ক্ষীণ অনুমানৰ সম্ভাৱনাও আছে।

এনে ধাৰণাৰে এই নাটকখনৰ স্রষ্টা সম্পর্কে পুনৰ বিচাৰ কৰাৰ অৱকাশ আছে। সেইকালত ভাৰতীয় আলংকাৰিক, সমালোচক আৰু পাশ্চাত্য পণ্ডিতসকলৰ অসমৰ প্রাচীন ৰজাসকলৰ সর্বভাৰতীয় স্থিতি সম্পর্কে কোনো তথ্যনির্ভৰ জ্ঞান নাছিল। লিপি, গ্রন্থ আদিৰ মৌলিক তথ্যও উদ্ধাৰ হোৱা নাছিল। সেয়ে এইগৰাকী অসমৰ হর্ষদেৱ সম্পর্কে কোনো বিচাৰ-বিবেচনা কৰা বা আলোচনা কৰা মুঠেই সম্ভৱ নাছিল।

এনে বিতর্কৰ পটভূমিত 'শ্রীহর্ষদেৱ' আৰু 'ৰত্নাৱলী' নাট সম্পর্কে এটি গৱেষণামূলক পুনৰ আলোচনাৰ স্থল আছে।

সংস্কৃত নাটক বিকশিত হোৱাৰ পূর্বস্তৰত ঋগ্‌বেদ, পুৰাণ, মহাভাৰত আদিত থকা বিভিন্ন কথা আৰু চৰিত্রৰ সংলাপ, আবৃত্তি আদিক বিভিন্ন নাটকীয় জঁকাৰ উপাদান বুলি উল্লেখ কৰা হয়। শালস্তম্ভীয় বংশৰ ৰজা তৃতীয় বলবর্মাৰ (খ্রী. নৱম শতিকাৰ শেষ ভাগ) নগাঁও তাম্রশাসনত যিজন ধর্মপৰায়ণ, সজ্জন ব্ৰাহ্মণ শ্রুতিধৰক ভূমিদান দিয়া হৈছিল, তেওঁক 'ধর্মপৰ পণ্ডিত, 'কথানিষ্ঠ' (শ্লোক-৩১) বুলি প্রশংসা কৰা হৈছিল। 'কথানিষ্ঠ' শব্দটোৱে আবৃত্তি, নাটকীয় সংলাপ, স্তোত্রপাঠক আদিৰ অর্থবাহক ইংগিত প্রদান কৰে বুলি পণ্ডিতসকলে ব্যাখ্যা কৰে। *ধর্মপৰঃ, পণ্ডিতঃ কথানিষ্ঠঃ।*

৩. 'কালিকাপুৰাণ'ৰ প্রসংগ ঃ

খ্রী. নৱম শতিকাৰ শেষৰফালে অসমত ৰচিত হোৱা 'কালিকা পুৰাণ'ত মৃদংগ, গোমুখ, শংখ, দবা আদি ধ্রুপদী বহুবাদ্যৰ উল্লেখ আছে। এই সাংগীতিক বাদ্যবোৰ পূজা, আচাৰ-সংক্রান্ত কৃত্যবোৰত নৃত্যসহ পৰিৱেশিত হৈছিল। ১০৮ বিধৰ অধিক হস্তমুদ্রাৰ কথাও পোৱা যায়—যিবোৰ পৰৱর্তী সময়ছোৱাত ওজাপালি, পুতলা নাচ আৰু পাছলৈ সত্রসমূহৰ ধ্রুপদী নৃত্যৰ ব্যৱহাৰলৈকে লৈ যোৱা হৈছিল।

'কালিকাপুৰাণ'ত কেইখনমান জনপ্রিয় বা সুখ্যাত পাহাৰ-টিলাৰ নাম নাটকৰ শব্দৰে নামাংকৃত হৈ থকা দেখা যায়, যেনে—'নাটকাশৈল', 'নাটকাচল' ইত্যাদি।

৪. খ্রী. দশম শতিকাৰ পৰা খ্রী. দ্বাদশ শতিকালৈকে ঃ

এই সময়ছোৱা ৰাজনৈতিকভাৱে প্রাগজ্যোতিষৰ উত্থান-পতন হৈ থাকিলেও সাংস্কৃতিক দিশত এটি ধাৰাবাহিকতা লক্ষ্য কৰা যায়। দশম শতিকাৰ পৰা পালবংশীয় ৰজাসকলৰ দিনতো দেখা যায় যে মঠ-মন্দিৰ, প্রাসাদ আদিত নৃত্য আৰু সংগীতৰ চর্চা আছিল। তেওঁলোকৰ ৰাজধানী দুর্জয়া নগৰত লেখক-কবিসকলেৰে পৰিৱেশ আলোকিত হৈ আছিল—'নভোবৰ্ষৈবাবাপ্ত বুধগুৰু কাব্যালংকাৰং' (বৰগাঁও শাসন, শাৰী ৩২-৩৩)। ৰজা ৰত্নপাল নিজেই আছিল —'শশধৰো বিদ্যানভসি' —বিদ্যাৰ আকাশত চন্দ্র।

এইটোও তাৎপর্যপূর্ণ কথা যে ৰজা ৰত্নপালৰ তামৰ ফলিত 'নটৰাজ' শিৱৰ প্রশস্তিৰে লেখৰ শুভাৰম্ভ হৈছে। নটৰাজ শিৱই নৃত্য, নাটক আৰু সংগীতৰ পৰম উৎস বা শক্তি। ৰত্নপালৰ পুত্র পুৰন্দৰপাল আছিল কলা কুশলী—সুৰঃ চ সুকবিশ্চ। পুৰন্দৰৰ পুত্র ৰজা ইন্দ্রপালৰ অন্য নাম আছিল 'কলা বিলাসিনী সুভগ'।

ইন্দ্রপালৰ আজোনাতি আৰু গোপালৰ নাতি খ্রী. দ্বাদশ শতিকাৰ 'কামৰূপ নগৰ'ৰ ৰজা ধর্মপাল নিজেই এগৰাকী সুকবি আছিল। 'পুষ্পভদ্রা তাম্রশাসন'ৰ প্রথম ৮ টা শ্লোক এইগৰাকী ৰজা ধর্মপালে নিজেই ৰচনা কৰিছিল। তেওঁ আছিল 'কবি চক্রবাল চূড়ামণি কলিতসর্বকলাকলাপঃ'।

এনেদৰে আদি মধ্যযুগৰ প্রাগজ্যোতিষ খণ্ডৰ সাংস্কৃতিক পৰিৱেশৰ সাক্ষ্য আৰু নিদর্শন বিচাৰ কৰিলে আমাৰ ধাৰণা হয় যে গুপ্ত যুগৰ সময়ৰ পৰা আঞ্চলিক ভাষাসমূহৰ বিকশিত ৰূপ প্রাপ্তিৰ কাললৈকে অর্থাৎ খ্রী. ত্রয়োদশ-চতুর্দশ শতিকালৈকে অসমত সংস্কৃত কাব্য-নাটক-সংগীতৰ চর্চা ৰাজকীয়

পৃষ্ঠপোষকতাত ধাৰাবাহিকভাৱে প্ৰচলিত হৈ আছিল।

৫. পণ্ডিত ৰাজমোহন নাথদেৱে উল্লেখ কৰিছে যে 'পালবংশীয় ইন্দ্ৰপাল ৰজাৰ (খ্ৰী. একাদশ শতিকাৰ মধ্যভাগ) ৰাজত্বৰ সময়ত কামৰূপ দেশৰ এজন সিদ্ধ লুইপাদে (লোহিতপাদ—লৌহিত্য দেশৰ গুৰু) তিব্বত অঞ্চলত সহজীয়া বৌদ্ধ ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰিছিল; আৰু কামৰূপী ভাষামিশ্ৰিত অপভ্ৰংশ ভাষাত দোহা ৰচনা কৰি গান কৰিছিল।।" (কালিয়দমন নাট', পৃ.১৮)।

৬. চৰ্যাপদৰ গীত-ৰাগ ঃ

১৯১৬ খ্ৰী.ত বংগদেশৰ ড° হৰপ্ৰসাদ শাস্ত্ৰীয়ে বৌদ্ধ ধৰ্মীয় সহজীয়া পন্থৰ নীতি আৰু যোগিক চৰ্চাৰ বিষয়বস্তুৰ সম্পৰ্কে কিছু সুৰীয়া ৰচনাৰ প্ৰাচীন গীত নেপাল ৰাজদৰবাৰৰ পুথিভঁৰালত প্ৰাপ্ত হৈছিল। ড° শাস্ত্ৰীয়ে ইয়াক 'বৌদ্ধ গান ও দোহা' নাম দি পাছত প্ৰকাশ কৰি এইবোৰ বাংলা ভাষাৰ সেইকালৰ গীত বুলি দাবী কৰিছিল। এইবোৰৰ ৰচনা কাল খ্ৰী. অষ্টম শতিকাৰ পৰা খ্ৰী. দশম শতিকা বুলি নিৰ্ণীত হৈছিল। প্ৰাপ্ত গীত ৰচকসকলৰ ভিতৰত ২৪ গৰাকীৰ ৪৬ টা গীত ইয়াত আছিল। এইবোৰেই আছিল চৰ্যাপদ। বহু পণ্ডিতে সূক্ষ্মভাৱে গৱেষণা কৰি সিদ্ধান্ত কৰিছে যে এই ৰচকসকলৰ অধিক সংখ্যক কামৰূপৰ আছিল, তাৰ ভিতৰত প্ৰখ্যাতৰচক আছিল মৎস্যেন্দ্ৰনাথ বা মীননাথ; আৰু মিশ্ৰিত অপভ্ৰংশ ভাষাত ৰচিত ভাষা আছিল প্ৰাচীন অসমীয়া ভাষাৰ নিদৰ্শন। সিদ্ধসকলৰো বেছিভাগেই আছিল কামৰূপৰ আৰু কামৰূপৰ কৃষ্টিৰে প্ৰভাৱান্বিত। প্ৰত্নতত্ত্ববিদ ৰাজমোহন নাথে আৰু লিখিছিল যে সৰহপাদ কামৰূপৰ ৰজা ৰত্নপালৰ ৰাজসভালৈ আহিছিল। (কালীয় দমন নাট ঃ সম্পাদনা ৰাজমোহন নাথ, পৃ. ২২)

এই চৰ্যাপদসমূহত মুঠ ১৮-১৯ টামান ৰাগ-ৰাগিনীৰ উল্লেখ হৈছে। তাৰ ভিতৰত পট্টমঞ্জৰী, বৰাৰী, ধনশ্ৰী, কামাদ, মালশী, গুঞ্জৰী আদি উল্লেখনীয়। ধ্ৰুপদী বা মালসংগীততো এনে ৰাগ-ৰাগিনীৰ নাম পোৱা যায়। শ্ৰী শংকৰদেৱৰ 'বৰগীত' আৰু অংকীয়া নাটৰ গীততো এই নামবোৰৰ ৰাগ-ৰাগিনী আছে।

এইবোৰ সাক্ষ্যৰ পৰা এনে সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰি যে কামৰূপৰ প্ৰাচীন ৰজাসকলৰ দিনৰ পৰা খ্ৰী. ত্ৰয়োদশ-চতুৰ্দশ শতিকালৈকে ধাৰাবাহিকভাৱে

অসমত নৃত্য-গীত আৰু নাট্যাভিনয়ৰ প্ৰচলন আছিল আৰু আঞ্চলিক অসমীয়া ভাষাৰ উদ্ভৱকাললৈকে সাংস্কৃতিক ক্ষেত্ৰখনত সংস্কৃত নাটৰ অভিনয় আদিয়েই চলিছিল।

৭. 'হনুমান নাটক' আৰু 'প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়' ঃ

প্ৰাচীন অসমত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ দিনৰ আগলৈকে শিক্ষানুষ্ঠানসমূহত বিশেষকৈ টোলীয় অনুষ্ঠানত সংস্কৃত শিক্ষাৰ অধ্যয়নেই আছিল মুখ্য। তাত সংস্কৃত কাব্য-নাটৰ অধ্যয়ন অন্যতম প্ৰধান অংগ আছিল। পাছলৈ এনেকুৱা হৈছিল যে কোনো সন্মানিত অতিথি, অন্য ৰাজ্যৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ দূত আদি অতিথিৰূপে আহিলে তেওঁক নাট্য-পৰিৱেশন আৰু নৃত্যেৰে আপ্যায়ন কৰা এটা পৰম্পৰাগত প্ৰথা হৈছিল। চৰিতপুথিত আছে যে মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে জগদীশ মিশ্ৰ অসমলৈ আহি তেওঁক লগ ধৰাত জগদীশ মিশ্ৰৰ সন্মানাৰ্থে মধুসূদন মিশ্ৰৰ জনপ্ৰিয় সংস্কৃত নাটক 'হনুমান নাটক' বা মহানাটকৰ অভিনয় কৰি দেখুওৱা হৈছিল। (দ্ৰষ্টব্য ঃ Origin and Development of the Assamese Drama and the Stage by Dr. H. C. Bhattacharyya, পৃ.৫)

ই এখন দহ অংকৰ বা ততোধিক অংকৰ নাটক আছিল। অংকীয়া নাটৰ দৰে ইয়াত গীতাংশ আৰু কাব্যহে অধিক আছিল। এই নাটকৰ অসমত জনপ্ৰিয়তা আছিল বুলি ধৰিব পাৰি এইবাবেই যে ইয়াৰ উল্লেখ অসমৰ 'প্ৰয়োগ ৰত্নমালা ব্যাকৰণ'ত একাধিকবাৰ উল্লেখ হৈছে।

সেইদৰে খ্ৰী. একাদশ শতিকাৰ কৃষ্ণমিশ্ৰৰ সংস্কৃত 'প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়' নাটকখন অসমত জনপ্ৰিয় হৈ থকাৰ কথা জনা যায়। ছয় অংকৰ এই নাটকখন সুগভীৰ দাৰ্শনিক তত্ত্বৰ ৰূপক। চৰিত্ৰবোৰ দৰ্শন-তত্ত্বৰ কাম, ক্ৰোধ, মোহ, ক্ষমা, ধৰ্ম, মতি, অনসূয়া, অনুকম্পা ইত্যাদি। শ্ৰী শংকৰদেৱে এই নাটকখন পাঠ্যৰূপে পঢ়াৰ কথাও উল্লেখ আছে।

পাছলৈ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ-উত্তৰ যুগত খ্ৰী. অষ্টাদশ শতিকাত দ্বিজ মহীন্দ্ৰই 'প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়' নাটখনৰ আধাৰতে ভক্তিপ্ৰধান অদ্বৈতবাদৰ বিষয়বস্তু লৈ 'বোধোদয়' নামৰ অংকীয়া নাটখন ৰচনা কৰে। প্ৰায় সেই সময়তে অৰ্থাৎ খ্ৰী. সপ্তদশ শতিকাৰ শেষ অথবা অষ্টাদশ শতিকাৰ আগভাগত 'প্ৰবোধ

চন্দ্ৰোদয়' নাটৰ আধাৰতে ৰামানন্দ দ্বিজই 'মহামোহ কাব্য' ৰচনা কৰিছিল আৰু ইয়াৰো এখন নাটৰ সৃষ্টি হৈছিল; যাৰ নাম আছিল 'মহামোহ নাট'। এই নাটৰ আউনিআটী সত্ৰত ভাওনা হিচাপে অভিনয় হৈছিল। সত্ৰৰ প্ৰতিষ্ঠাপক নিৰঞ্জনদেৱৰ কালত।

এইবোৰ সংবাদৰ পৰা আমি নিশ্চয় সিদ্ধান্ত কৰিব পাৰোঁ যে মূল সংস্কৃত নাটক 'প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়'ৰ সৈতে প্ৰাচীন অসমীয়া সমাজৰ পৰিচয় আছিল।

— ক. চ. শ.

সংস্কৃত নাট্যতত্ত্বৰ কেইটামান তথ্য

১। নাটক দৃশ্য-শ্ৰব্য সাহিত্য ঃ ই নেত্ৰৰঞ্জক আৰু দৃশ্যাত্মক হোৱা বাবে ইয়াক ৰূপ বা ৰূপক কোৱা হয়। কাৰণ ইয়াত পাত্ৰ বিশেষৰ ৰূপ আৰোপ কৰা হয়। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত কোৱা হৈছে—"আমি এনে এটা ক্ৰীড়নীয়ক (খেলনক) বিচাৰো যি একেলগে দৃশ্য আৰু শ্ৰব্য। সেইবাবে সকলো বৰ্ণৰে উপভোগ্য (সাৰ্ববৰ্ণিক) পঞ্চম বেদ সৃষ্টি কৰক।" এই বুলি দেৱতাসকলে পিতামহ ব্ৰহ্মাক কৈছিল। [(নাট্যশাস্ত্ৰ ১/১১-৯২) (ৰমণীয় সাহিত্য ঃ নাটক, কনকচন্দ্ৰ শৰ্মা, পৃ.১)]

২। নাট্য এটি অৱস্থানুকৃতি বা অৱস্থানুকৰণ ঃ প্ৰাচীন গ্ৰীক সাহিত্য অথবা ভাৰতীয় নাট্য শাস্ত্ৰ উভয়তে এই অনুকৰণ (mimesis) স্বীকৃত। এৰিষ্টোটেলৰ মতে এই অনুকৰণ ক্ৰিয়াৰ বা কাৰ্যৰ (action)।

কিন্তু নাট্য শাস্ত্ৰ মতে এই অনুকৰণ অৱস্থাৰ। সমাজৰ বিভিন্ন শ্ৰেণীৰ মানুহৰ নানা ভাৱাৱস্থাৰ কাহিনীৰ অনুকৰণ। 'লোকাবৃত্তানুকৰণং নাট্যমেতন্ময়া কৃতম্'।

এনে ভাবাৱস্থাৰ অনুকৰণ চাৰি প্ৰকাৰেৰে সম্ভৱ হ'ব পাৰে।—অংগী-ভংগীৰে, বাক্যেৰে, সাজ-সজ্জাৰে আৰু ৰোমাঞ্চ, স্বেদোদম আদি ৰসেৰে। সেইবাবে এই ধৰণেৰে কৰা অভিনয় পদ্ধতিক যথাক্ৰমে আংগিক, বাচিক, আহাৰ্য আৰু সাত্ত্বিক অভিনয় বোলা হৈছে।

'সাহিত্য দৰ্পণ'ত কোৱা হৈছে—

ভবেদ্ অভিনয়োঃ অৱস্থানুকাৰঃ স চতুৰ্বিধঃ।
আঙ্গিকো বাচিকঃ চ এবম্ আহাৰ্য্যঃ সাত্তিকঃ তথা।। (৬,২)

৩। দশ প্ৰকাৰৰ সংস্কৃত নাটক ঃ ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰ মতে দশ প্ৰকাৰ সংস্কৃত নাটক আছিল, যাক 'ৰূপক' বোলা হৈছিল—'দশৰূপবিকল্পনং'।

পৰৱৰ্তী নাট্য আলংকাৰিকসকলে আৰু চৈধ্য বিধ বা ওঠৰবিধ উপৰূপকৰ বৈশিষ্ট্য বিচাৰি উলিয়াইছিল। ৰূপকতকৈ তল খাপৰ নাটকক উপৰূপক বোলা

হৈছিল।

বিষয়বস্তু, নাট্য-চৰিত্ৰ আৰু ৰসৰ ওপৰত নিৰ্ভৰ কৰি এই প্ৰকাৰবোৰ নিৰ্বাচিত কৰা হৈছিল।

'সাহিত্য দৰ্পণ'ত ৰূপকৰ দশ প্ৰকাৰৰ আৰু 'উপৰূপক'ৰ ওঠৰ প্ৰকাৰৰ বৈশিষ্ট্য বা লক্ষণ বৰ্ণিত হৈছে। এই লক্ষণসমূহৰ আৰু বিবিধ সংস্কৃত নাটকৰ সেইৰূপে উদাহৰণ ইয়াত প্ৰদত্ত হৈছে। (সাহিত্য দৰ্পণ, ষষ্ঠ পৰিচ্ছেদ)।

দশবিধ ৰূপক ঃ

১। নাটক, ২। প্ৰকৰণ, ৩। ভাণ, ৪। প্ৰহসন, ৫। ডিম, ৬। ব্যায়োগ, ৭। সমবকাৰ, ৮। উৎসৃষ্টিকাংক (অংক), ৯। ঈহামৃগ আৰু ১০। বীথী।

ওঠৰবিধ উপৰূপক ঃ

১। নাটিকা ২। ত্ৰোটক ৩। গোষ্ঠী ৪। সট্টক ৫। নাট্যৰাসক ৬। প্ৰস্থানক বা প্ৰস্থান ৭। উল্লাপ্য ৮। কাব্য ৯। প্ৰেক্ষণক (প্ৰেঙ্খণ) ১০। ৰাসক ১১। সংলাপক ১২। শ্ৰীগদিত ১৩। শিল্পক ১৪। বিলাসিকা ১৫। দুৰ্মলিকা ১৬। প্ৰকৰণী ১৭। হল্লীশ আৰু ১৮। ভাণিকা।

[সাহিত্য দৰ্পণ, ৬.৩ আৰু ৬.৪]

ৰূপক আৰু উপৰূপকৰ সাধাৰণ উপাদান (Essential Elements) ঃ

সংস্কৃত ৰূপক-উপৰূপকৰ মূল উপাদান হৈছে 'বস্তু', 'নেতা', আৰু 'ৰস'। অৰ্থাৎ বিষয়বস্তু, চৰিত্ৰ আৰু ৰস। 'বস্তু নেতা ৰসস্তেষাং ভেদকঃ' [দশৰূপক ঃ ধনঞ্জয়]।

(১) বিষয়বস্তু অৰ্থাৎ নাটকৰ কাহিনী ঃ পুৰাণোক্ত দেৱ, দৈত্য, গন্ধৰ্ব আদিৰ কাহিনী বা বুৰঞ্জীমূলক ঘটনা। সামাজিক কাহিনী বা কাল্পনিক কাহিনীও হ'ব পাৰে।

(২) নায়ক ঃ কাহিনীৰ প্ৰধান পুৰুষ বা নাৰী এজন বা বেছি হ'ব পাৰে।

নায়কৰ তিনি প্ৰকাৰ আৰু স্বভাব—

(ক) ধীৰোদাত্ত (অৰ্থাৎ ধীৰ, স্থিৰ, নিৰহংকাৰ, উন্নত হৃদয়, দৃঢ়প্ৰতিজ্ঞ;

(খ) ধীৰশান্ত (অৰ্থাৎ বিবেচক, সহিষ্ণু);

(গ) ধীৰোদ্ধত (অৰ্থাৎ অহংকাৰী, কপট, ক্ৰোধী, শক্তিমান);

(ঘ) ধীৰললিত (অৰ্থাৎ ৰসিক, কামুক, শঠ আদি।)

(৩) ৰস ঃ

সংস্কৃত নাটকৰ মূল উপজীব্য ৰস। নাট্যতত্ত্বত বিশেষকৈ ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত অষ্টৰস আৰু পাছলৈ আন এটা ৰসৰ সংযোজনৰে সৈতে মুঠতে নৱৰসৰ বিস্তৃত বিচাৰ হৈছে। সাধাৰণতে বীৰ, শৃংগাৰ বা করুণ ৰসহে অভিনয়ৰ মূল বস্তু। এখন নাটত অনেক ৰসৰ সমাৱেশ হ'ব পাৰে। কিন্তু মুখ্য ৰস এটাই থাকিব লাগিব। অভিনয়ৰ দ্বাৰা দৰ্শকৰ মনত এটা ভাব জগাব লাগে। অভিনয়ৰ সেয়েই প্ৰধান উদ্দেশ্য। সাধাৰণতে বীৰ ৰস বা শৃংগাৰ ৰস নাটকত প্ৰধান। প্ৰতিখন নাটতে এটা ৰসহে প্ৰধান, বাকীবোৰ ইয়াৰ তলত।

নিৰ্মিতিৰ বৈশিষ্ট্য ঃ

(১) অংক ঃ নাটৰ বিষয়বস্তুক কেইবাটাও ভাগত ভগাই ভাগ কৰি নাটৰ অংক বিভাজন কৰা হয়। সংস্কৃত নাটকত এটাৰ পৰা দহোটালৈ অংক থাকে। কোনো কোনো নাটকত আকৌ অংকক গৰ্ভাংকত ভাগ কৰা হয়।

(২) সংস্কৃত নাটকত বিয়োগান্তক বা শোকাত্মক (tragic) পৰিণতি নাই। এইক্ষেত্ৰত গ্ৰীক ট্ৰেজেদি নাটকৰ সৈতে ইয়াৰ মূল পাৰ্থক্য পৰিলক্ষিত হয়। অৱশ্যে এইটো নহয় যে কালিদাসৰ 'শকুন্তলা' অথবা ভৱভূতিৰ 'উত্তৰ ৰামচৰিত'ক প্ৰতিভাধৰ নাট্যকাৰ দুজনাই ট্ৰেজেদি নাট কৰিব পৰা সম্ভাৱনা নাছিল। কিন্তু ভাৰতীয় দাৰ্শনিক ভাৱধাৰাৰ পৰম্পৰা মানি লৈ অতি সাৱধানতাৰে ইয়াৰ দুখাত্মক পৰিণতি নাট্যকাৰে পৰিহাৰ কৰিছে। প্ৰাচীন নাট্যকাৰ ভাসৰ একাধিক নাটকো সেইদৰে দুখাত্মক পৰিস্থিতিৰ পৰিৱেশৰ মাজত ট্ৰেজিক হৈও সেই পৰিৱেশৰ লক্ষণৰ বাহিৰত ৰ'ল। অৱশ্যে তেওঁৰ একমাত্ৰ নাট 'উৰুভংগ' কিছু পৰিমাণে ট্ৰেজিক হৈ থাকিল। এই এক অংকৰ নাটখন দুৰ্যোধনৰ মৃত্যুৰে শেষ হৈছে। তেওঁৰ 'কৰ্ণভাৰ' একাংক নাটখনো প্ৰত্যক্ষভাৱে শোকাত্মক নহ'লেও পৰোক্ষভাৱে দুখাত্মক বা করুণ ৰসাত্মক হৈছে। ভাসৰ এই দুয়োখন নাটেই শ্ৰেণীগতভাৱে উৎসৃষ্টিকাংক বা অংক শ্ৰেণীৰ। অন্যভাৱে ক'বলৈ গ'লে সংস্কৃত নাটকত 'ট্ৰেজেদি' আৰু 'কমেডি' নাটৰ মাজত কোনো

পাৰ্থক্য নাথাকে।

(৩) মঞ্চত বা অভিনয়ত কোনো অশালীন দৃশ্যাভিনয়ৰ স্থান নাই। সংস্কৃত নাটকত নায়কৰ মৃত্যু প্ৰদৰ্শিত নহয়।

(৪) গ্ৰীক ধ্ৰুপদী নাটকৰ ত্ৰি-ঐক্য (সময়, স্থান আৰু ক্ৰিয়া)ৰ (Three unities-unities of time, place and action) অনুসৰণ কৰাৰ প্ৰখ্যাত নিয়ম সংস্কৃত ৰূপকত পোৱা নাযায়।

(৫) **নান্দী আৰু পূৰ্বৰংগ ঃ** সকলো সংস্কৃত নাটক নান্দীৰে আৰম্ভ হয়। নাটকৰ অভিনয়ৰ আগতে ৰংগালয় বা অভিনয়ৰ সাৰ্বিকশান্তিৰ কাৰণে 'পূৰ্বৰংগ' নামৰ এটি অনুষ্ঠান কুশীলৱসকলে সম্পূৰ্ণ কৰে। প্ৰত্যাহাৰ আদি পূৰ্বৰংগৰ বত্ৰিশটা অংগ আছে। তাৰ ভিতৰত নান্দী শেষ অংগ। উল্লেখ্য যে 'পূৰ্বৰংগ' নাটকৰ অংগ নহয়। সেই হিচাপে কোনো কোনো নাটকত নান্দী নাথাকিবও পাৰে।

'নান্দী' শব্দৰ সাধাৰণ অৰ্থ মংগল বা স্তুতি কৰা। এই শ্লোকত আশীৰ্বাদ, নমস্কাৰ, নাটৰ বস্তু-নিৰ্দেশ এই তিনিটাৰ যিকোনো এটা, দুটা বা তিনিটাই থাকিব পাৰে।

আশীৰ্বচন সংযুক্তা স্তুতিঃ যস্মাৎ প্ৰযুজ্যতে।
দেৱদ্বিজনৃপাদীনাং তস্মাৎ নান্দীতি সংজ্ঞিতা।।২৪
(সাহিত্য দৰ্পণ, ষষ্ঠ পৰিচ্ছেদ)

(দেৱ, দ্বিজ, নৃপ আদিৰ আশীৰ্বাদসংযুক্ত স্তুতি-ভাষণৰ প্ৰয়োগ হয় বুলি ইয়াক নান্দী বোলা হয়।)

মংগলাচৰণৰ পৰাই সাধাৰণতে নাটক আৰম্ভ হয়। তাৰ আগতে নান্দী শ্লোক পাঠ হয়। নান্দী পাঠৰ পাছত সূত্ৰধাৰে নাটক স্থাপন কৰে।

'নান্দ্যন্তে সূত্ৰধাৰঃ'।

অংকীয়া নাটৰ নান্দী সম্পৰ্কে যথাস্থানত আলোচনা কৰা হৈছে।

(৬) **নাটকৰ পঞ্চাৱস্থা ঃ** কথাবস্তু নাটকৰ মূল কথা। ইয়ে সংস্কৃত নাটকৰ মূল শৰীৰ। তাৰ বাবে নাটকৰ কাৰ্যত পাঁচটা 'অৱস্থা' মূল উদ্দেশ্য সাধনৰ বাবে প্ৰয়োগ হয়। এই অৱস্থাকেইটা হৈছে—

(১) প্ৰাৰম্ভ (Beginning)

(২) প্ৰযত্ন (Effort)

(৩) প্ৰাপ্তি সম্ভৱ (Possibility of attainment)

(৪) ফলপ্ৰাপ্তিৰ নিশ্চিতি (Certainty of attainment)

(৫) ফলযোগ (Attainment of the 'phala')

'পঞ্চাৱস্থা'ৰ এই ক্ৰমত কথাবস্তু আগুৱাই যায়। কিন্তু সকলো নাটতে, বিশেষকৈ চুটি নাটকত আটাইকেইটা অৱস্থা পোৱা নহয়। ভাসৰ এক অংকৰ নাট 'উৰুভংগ' বা 'দূতবাক্য' আদি নাটত পঞ্চাৱস্থাৰ ক্ৰম দেখা পোৱা নহয়। পৰৱৰ্তী সময়ৰ শ্ৰী শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটতো এই 'পঞ্চাৱস্থা' কঠোৰভাৱে পালন কৰা হোৱা নাই। ইও চুটি নাটক বাবে আমি তিনিটামান অৱস্থাহে বিশ্লেষণ কৰিব পাৰো। এই বিষয়ে পুনৰ সংশ্লিষ্ট অধ্যায়ত আলোচনা কৰা হৈছে।

(৭) **'অৰ্থ-প্ৰকৃতি' ঃ** সংস্কৃত নাটকৰ আন এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ উপাদান হৈছে কথাবস্তুৰ অৰ্থ-প্ৰকৃতি। ইয়াৰো সংখ্যা ৫ টা। সকলোকেইটা একেখন নাটকতে নাথাকিবও পাৰে। এইকেইটা হৈছে—

(ক) বীজ, (খ) বিন্দু, (গ) পতাকা, (ঘ) প্ৰকৰী আৰু (ঙ) কাৰ্য্য।

বিষয়ৰ ফলপ্ৰাপ্তি সাধনৰ বাবে অৰ্থ প্ৰকৃতি মাধ্যম। কিন্তু আটাইকেইটা প্ৰকৃতি নাথাকিলেও 'বীজ' আৰু 'কাৰ্য্য' প্ৰতি নাটকতে থাকিব লাগিব। এই সম্পৰ্কে ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত আৰু ধনঞ্জয়ৰ 'দশ ৰূপক'ত বিস্তৰ আলোচনা আছে।

(৮) **পঞ্চসন্ধি ঃ** মূল কাহিনীৰ 'পঞ্চাৱস্থা'ৰ সৈতে খাপ খোৱাকৈ কিছুমান ভাগৰ সংযোগস্থল থাকে; সেইবোৰকে 'সন্ধি' বোলে। ইয়াৰ জৰিয়তে প্ৰাসংগিক কাহিনীৰ কোনো এটা ভাগৰ পাৰম্পৰিক সংযোগ হ'ব পাৰে। সেইসূত্ৰে সন্ধিও ৫ বিধ।

(ক) মুখ (The Opening)

(খ) প্ৰতিমুখ (The Progression)

(গ) গৰ্ভ (The Development)

(ঘ) বিমৰ্ষ (The Pause)

আৰু (ঙ) নিৰ্বহন (The Conclusion)

এই বিভাগবোৰ অন্তৰংগ আৰু সূক্ষ্ম। সকলো নাটকতে এনে সন্ধি সকলোভাৱে নাথাকিব পাৰে। নাটকৰ প্ৰয়োজনীয়তা অনুসাৰেহে ইয়াৰ স্থিতি হয়। এক অংকৰ নাটত আমি স্পষ্টকৈ 'মুখ' আৰু 'নিৰ্বহন'হে দেখা পাওঁ।

তথাপিও সংস্কৃত নাট-নিৰ্মিতিত 'কথাবস্তু'ৰ বাবে 'অৱস্থা', 'অৰ্থপ্ৰকৃতি'

আৰু 'সন্ধি'— এই তিনিওটা উপাদানেই মৌলিকভাৱে প্রয়োজনীয়।

তদুপৰি ভাষা-ব্যৱহাৰৰ ক্ষেত্রতো সংস্কৃত নাটকত বৈবিধ্য বা পৃথকতা আছে। আবৃত্তি বা সংলাপত প্রয়োজন মতে সংস্কৃত ভাষা আৰু প্রাকৃত ভাষা ব্যৱহাৰ হয়। নায়ক আৰু উচ্চস্থানৰ চৰিত্রসকলে সংস্কৃত ভাষাত কথা কয়। নিম্নস্তৰৰ আৰু গৌণ চৰিত্রসকলে আৰু নাৰীচৰিত্রসকলে বিভিন্ন প্রাকৃত উপভাষাত সংলাপ কয়। শ্ৰীশংকৰদেৱ বিৰচিত অংকীয়া নাটতো সংস্কৃত নাটৰ এই নির্মাণ বৈশিষ্ট্যৰ কিছু প্রভাৱ আছে। এই বিষয়ে পৰৱর্তী অধ্যায়ত আলোচনা আছে।

এক অংকৰ ৰূপক-উপৰূপক ঃ

দহ প্রকাৰ ৰূপক আৰু চৈধ্য প্রকাৰ উপ ৰূপকৰ ভিতৰত এক অংক থকা ৰূপক চাৰিখন আৰু উপৰূপক দহখন।

ৰূপক ঃ ভাণ, ব্যায়োগ, অংক (বা উৎসৃষ্টিকাংক), বীথী।

উপৰূপক ঃ ভাণিকা, হল্লীশ, ৰাসক, শ্ৰীগদিত, সংলাপক, নাট্যৰাসক, (প্রঙ্ক্ষণক, কাব্য, উল্লাপ্য, গোষ্ঠী। এই প্রকাৰসমূহৰো আলংকাৰিকসকলে নির্দিষ্টভাৱে কিছুমান লক্ষণ আৰোপ কৰিছে।

নাটকৰ ভিতৰৰে অংকতকৈ পৃথকভাবেৰে বুজাবৰ বাবে ইয়াৰ আন এটা নাম উৎসৃষ্টিকাংক। ইয়াৰ প্রধান চৰিত্রসমূহ সাধাৰণ মানুহ; কথাবস্তু পৰিচিত প্রখ্যাত কাব্য বা পুৰাণৰ পৰা বিধৃত। নাট্যক্রিয়াত যুদ্ধ নাই, কিন্তু যুঁজৰ উল্লেখ বা বর্ণনা আছে; স্ত্রী-চৰিত্র নাই।

ইয়াৰ ৰস মূলতঃ কৰুণ, দুখৰ ভাব অধিক পৰিমাণে ব্যক্ত (সংস্কৃত নাট্য পৰম্পৰাত ই কিছু পৰিমাণে ব্যতিক্রমধর্মী।)

শ্রী শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা আটাইকেইখন নাটেই এক অংকৰ ভিতৰত। কিন্তু সম্পূর্ণ সংস্কৃত এক অংকৰ পৰম্পৰা বা লক্ষণ এই অসমীয়া নাটত পোৱা নাযায় বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে।

নাট্য, নৃত্য আৰু নৃত্ত বা নর্ত্ত ঃ

নাচ বা নৃত্য, গীত আৰু বাদ্য নাট্যৰ অপৰিহার্য অংগ। অসমৰ অংকীয়া নাটৰ ভাওনা বা অভিনয়ত নাচৰ স্থিতি অত্যন্ত গুৰুত্বপূর্ণ। ইয়াৰে পৰৱর্তী আলোচনা 'ভাওনা' প্রসংগত উল্লেখ কৰা আছে যে প্রতিজন ভাৱৰীয়াই মঞ্চলৈ

বা সভালৈ আহোঁতে নাচি-নাচি প্রৱেশ কৰে। কোনো কোনো ভাৱৰীয়াই গীত গাওঁতে নাচে। সূত্রধাৰে প্রৱেশ কৰি নাচে। মাজতো নাচে। অভিনেতাই সংলাপ কওঁতেও নাচৰ ভংগীত শৰীৰ কঁপাই কথা কয়।

নাট্য আৰু সংগীতত সঘনে ব্যৱহাৰ হোৱা এই নাচক সংগীত-শাস্ত্রত তিনিটা প্রধান ভাগত ভাগ কৰা আছে। নাট্য, নৃত্য আৰু নৃত্ত বা নর্ত্ত।

ধনঞ্জয়ৰ 'দশ ৰূপক'ৰ মতে 'নৃত্য' আবেগিক পৰিস্থিতিৰ বা অৱস্থাৰ সৈতে জড়িত আৰু দশ ৰূপকৰ পৰা পৃথক। ইয়াত কোৱা হৈছে —

'অৱস্থানুকৃতি নাট্যং, ৰসাশ্রয়য়মন্যদ্ ভাৱাশ্রয়ং নৃত্যং,

তাললয়াশ্রমং নৃত্তম্।' অর্থাৎ নাট্য ৰসাশ্রয়ী, নৃত্য ভাবাশ্রয়ী, নৃত্ত তালাশ্রয়ী।

নাট্য ঃ নানা অৱস্থাৰ মনৰ ভাব কথাৰে নকৈ মাথোন অংগৰ হাবভাৱৰ দ্বাৰা প্ৰকাশ কৰাকে নাট্য নাচ বোলা হয়। ইয়াক অংগাভিনয় বা আংগিক অভিনয়ো বোলা হয়। নাট্য সাত্ত্বিক ভাৱযুক্ত বা ৰসাশ্রয়যুক্ত আৰু বাক্যার্থ অভিনয় কাৰক।

নৃত্য ঃ তাল-লয়ৰ লগত মনৰ কোনো বিশেষ অৱস্থা—সুখ, দুখ, আনন্দ আদি বুজাবলৈ প্রকাশ কৰা অংগৰ হেন্দোলনি হৈছে নৃত্য। প্রিয়জনৰ সৈতে মিলনত বা বিৰহত, যুদ্ধৰ আয়োজনৰ সময়ত, শত্রুক দমন কৰা সময়ত তাল-লয়ৰ সৈতে এই নৃত্য কৰা হয়।

নৃত্ত বা নর্ত্ত ঃ কোনো প্রকাৰৰ অভিনয় বা মনৰ ভাব বুজাবৰ প্রয়োজন নাই, মাথোন তালৰ লগত অংগৰ যি হেন্দোলনি কৰা হয়, তাক নৃত্ত বা নর্ত্ত বোলা হয়।

নর্ত্তত অভিনয় নাই, মাথোন তাল আৰু লয় অনুসৰি অংগী-ভংগী আছে।

এই সম্পর্কে 'নাট্যশাস্ত্র আৰু 'দশৰূপক'ত বিস্তৃত আলোচনা আছে।

অংকীয়া নাটৰ অভিনয় কালতো ভাৰতীয় সংগীতশাস্ত্র আৰু নাট্যশাস্ত্রৰ এই নৃত্য-তত্ত্বৰ আধাৰতে সংগতি আৰু পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰি ভাওনাৰ নৃত্য-চর্চা আৰু নৃত্যক্রিয়াৰ সৃষ্টি হৈছিল।

— ক. চ. শ.

২. অসমৰ অৰ্দ্ধনাটকীয় লোক-নাট্যানুষ্ঠান ঃ পুতলা নাচ, ওজাপালি, ঢুলীয়া আৰু খুলীয়া

১. পুতলা নাচ ঃ

পৃথিৱীত যিমানবোৰ শিল্পকলা আছে সেইসমূহৰ ভিতৰত অতি প্ৰাচীন নাট্য সম্পদ হৈছে পুতলা নাচ।

মানৱ সমাজত সভ্যতাৰ ৰেঙণি পৰাৰ পাছৰেপৰাই মানুহে ভাবৰ আদান-প্ৰদানৰ লগতে মুখাৰ সহায়েৰে অভিনয় কৰি মানুহৰ লগতে আন প্ৰাণীসমূহৰ বিভিন্ন আকৃতিৰে অংগীভংগী কৰি দেখুৱাইছিল, তেতিয়াৰ পৰাই এই কলাবিধৰ উদ্ভাৱন হৈছিল বুলি অনুমান কৰা হৈছে। পিশ্চেল আদি পণ্ডিতৰ মতে পুতলা নাচৰ উৎপত্তি স্থল হৈছে ভাৰতবৰ্ষ। সংস্কৃত পুত্তলিকাৰ পৰা 'পুত্তিকা> পুতলা হিচাপে ভাৰতত বিখ্যাত হৈছে। 'মহাভাৰত'ৰ বনপৰ্ব আদিৰ উপৰিও 'কথা-সৰিৎসাগৰ', 'দ্বাত্ৰিংশত পুত্তলিকা', 'কামসূত্ৰ' আদিত পুতলা আৰু পুতলা নাচৰ উল্লেখ হৈছে। পুতলা নাচ আৰু পুতলা অভিনয়ে ভাৰতত উৎপত্তি লাভ কৰি ভাৰতীয় সংস্কৃতিৰ বিস্তৃতি আৰু প্ৰসাৰৰ লগে লগে দক্ষিণ পূব এছিয়াৰ দেশসমূহৰ লগতে জাপান পৰ্যন্ত বিয়পি পৰে। হিন্দু ধৰ্ম আৰু বৌদ্ধ ধৰ্মৰ জৰিয়তে সেই সংস্কৃতিত ভাৰতীয় প্ৰভাৱ পৰাটোৱে ইয়াৰ প্ৰধান কাৰণ।

পুতলা নাচ অসমৰ পৰম্পৰাগত এক মনোৰঞ্জক অনুষ্ঠান। অসম দেশত পুতলা নাচৰ পৰম্পৰা কেতিয়াৰ পৰা আৰম্ভ হৈছিল, সেই সম্পৰ্কে সঠিককৈ জনা নাযায় যদিও বহু প্ৰকাৰৰ তথ্য সমলে ইয়াৰ প্ৰাচীন পৰম্পৰাৰ প্ৰমাণ দিয়ে। 'কালিকা পুৰাণ'ত উল্লেখ থকা 'পাঞ্চালিকা বিহাৰ' আৰু শিশু কৌতুক 'শব্দ দুটাই পুতলা নাচকেই বুজাইছে বুলি গৱেষক বিশেষজ্ঞসকলে মত প্ৰকাশ কৰিছে। 'কালিকা পুৰাণ' যিহেতু নৱম শতিকাৰ ভিতৰত ৰচনা হৈছিল, সেই দিশৰ পৰা পুতলা নাচ অনুষ্ঠান খ্ৰী. নৱম-দশম শতিকাৰ আগৰ পৰাই প্ৰচলিত আছিল বুলি অনুমান কৰিব পাৰি। গতিকে ওজাপালি অনুষ্ঠানতকৈ পুতলা নাচৰ উৎপত্তি আগৰ বুলি ধৰা হয়। এনে পৰিপ্ৰেক্ষিতত এইটো স্বীকাৰ্য যে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ দিনৰ আগৰে পৰা পুতলা নাচৰ পৰম্পৰা আছিল আৰু পোন্ধৰ শতিকাৰ সময়ছোৱাত মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে নৱবৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰচাৰ কাৰ্যতো এই কলা ব্যৱহাৰ কৰিছিল বুলি জনা যায়। শংকৰদেৱৰ ৰচনাত—

'ভকতৰ পদে দেখাহ মনুষ্য চেষ্টাক।
গোপীক নছান্ত যেন ছায়া পুতলাক।।"

অসমীয়া পুতলা নাচত সূত্ৰধাৰৰ সৃষ্টি অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ সৈতে তুলনীয়। পুতলা নাচৰ সূত্ৰধাৰৰ নৃত্যৰ প্ৰভাৱ অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ নৃত্যৰ সৈতে মন কৰিবলগীয়া।

সেই কালছোৱাত পুতলা নাচক তাতক নাটক বোলা হৈছিল আৰু পুতলা নাচৰ বাজিকৰক তাতকীয় বাজিকৰ বুলি কোৱা হৈছিল। পুৰণি উজনি অসমৰ বিবাহ-উৎসৱ আৰু অন্যান্য উৎসৱ-অনুষ্ঠানত এই কলাৰ ব্যৱহাৰ হৈছিল। পুতলা নাচৰ দলত সাধাৰণতে পাঁচ-ছয়জন মানুহ থাকে। পুতলা নচুওৱা সূত্ৰধাৰ এজন, এজন বায়ন, এজন দাইনা পালি, দুজন পালি আৰু অন্যান্য এজন। শেষৰজন আঁৰ কাপোৰৰ অন্তৰালত মঞ্চৰ ভিতৰত থাকে। তেওঁ আঁৰত থাকি সূক্ষ্ম ৰছি টানি পুতলাবোৰ নচুৱায়, লগে লগে পেঁপা বজাই পুতলাৰ বিভিন্ন অৱস্থাত বিভিন্ন মাত উলিয়ায়। অকল এয়ে নহয়, প্ৰয়োজন অনুসৰি পুতলাক তেওঁ হহুঁৱায়, কন্দুৱায়, যুদ্ধ কৰায়। এইদৰে পুতলাৰ প্ৰৱেশ আৰু প্ৰস্থান কাৰ্যকলাপ আদি দেখুওৱাসকলো তাৰ ভিতৰত থকা একেজন মানুহৰ গাত থাকে। যিজন বায়ন, তেওঁ বাহিৰত থাকে আৰু গীতত পটু। তেওঁৰ মূৰত বিশেষ ধৰণৰ পাগুৰি, কঁকালত দীঘল চুৰিয়া, গাত আঁঠুলৈকে ওলমি পৰা পায়জামা এইদৰেই ইয়াত নাট্যানুষ্ঠানৰ সমল সোমাই আছে। পুতলা নাচ উজনি আৰু নামনি অসমত সমানেই পৰিৱেশিত হয় যদিও নামনি অসমৰ নলবাৰী অঞ্চলৰ মহখুলি, মাখিবাহা, চান্দকুছি, টিহুৰ ভালুকী, পিপলীবাৰী, দৰঙৰ আউলাচৌকা, ছিপাঝাৰ, কলাইগাঁও, কামৰূপৰ বিজয় নগৰ আদি অঞ্চলত পুতলা নাচৰ ঐতিহ্য বিচাৰি পোৱাৰ উপৰি কিছু সংখ্যক পুতলা নাচৰ দল বৰ্তমানে থকাও প্ৰমাণ পোৱা গৈছে। ঠিক একেদৰে উজনি অসমৰ নগাঁৱৰ কাকমাৰী, ভালুকমাৰী, কলাবাৰী, ঘগুৱা, যোৰহাটৰ তিতাবৰ, মেৰাপানী, মাজুলীৰ কমলাবাৰী আৰু আউনীআটি সত্ৰৰ লগতে দুলীয়াজানৰ ঊষাপুৰত এই কলাৰ ঐতিহ্য এতিয়াও বিচাৰি পোৱা যায়।

পুতলা নাচ বা পুতলা অভিনয়ৰ বিষয়বস্তু আৰু কাহিনীসমূহ ৰামায়ণ, মহাভাৰত, পুৰাণ আদিৰ হোৱাৰ উপৰি বৰ্তমান কালত আধুনিক কাহিনীৰ সংযোজনা দেখা যায়।

পুতলাবোৰ কোমল পাতল কাঠেৰে প্ৰস্তুত কৰা হয়, কিছুমান পুতলা আকৌ কুহিলা, টান কাপোৰ, কাগজ আদিৰেও তৈয়াৰ কৰা হয়। পুতলাবোৰৰ মুখত নিজা মাত নাথাকিলেও সূত্ৰধাৰে পেঁপা বজাই পুতলাবোৰৰ মুখৰ বচন গাই থাকে, তেতিয়া এনে লাগে যেন পুতলাবোৰে অবিৰতভাৱে সংলাপ গাই আছে।

অসম তথা ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইকে ধৰি সমগ্ৰ বিশ্বত বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ পুতলা নাচ বা অভিনয় দেখিবলৈ পোৱা যায়। সেইসমূহৰ ভিতৰত উল্লেখযোগ্য কেইবিধমানৰ বিষয়ে তলত উল্লেখ কৰা হ'ল।

পুতলা নাচৰ ৰূপভেদ ঃ

ক) আঙুলি পুতলা

খ) হাত পুতলা

গ) সূতা পুতলা

ঘ) লাঠি পুতলা

ঙ) ছাঁ পুতলা

চ) জল পুতলা।

অতি সহজ প্ৰকাৰৰ পুতলা নাচেই হ'ল আঙুলি পুতলা। পুতলাটোৰ ভিতৰ ফালে ফোপোলা হয়, যাতে আঙুলিটো সুমুৱাই দিব পাৰি। প্ৰাক্ প্ৰাথমিক আৰু কিণ্ডাৰগাৰ্টেন পদ্ধতিৰ বিদ্যালয়সমূহত শিশুসকলক সাধু ক'বৰ বাবে এই পুতলা ব্যৱহাৰ হয়, কিন্তু এই পুতলাৰ ব্যৱহাৰ সীমিত হোৱা দেখা যায়।

হাত পুতলাক এখন হাতেৰে নিয়ন্ত্ৰণ কৰা হয়। ইয়াত ৰুমালৰ ব্যৱহাৰো দেখা যায়। সূত্ৰধাৰজনে পাঁচোটা আঙুলি নিৰ্দিষ্ট স্থানত সুমুৱাই বচনৰ লগত সংগতি ৰাখি পুতলাটো নচুৱাই ৰাখে।

এজন বা দুজন সূত্ৰধাৰে সূতাৰ সহায়ত সূতাৰ পুতলাবোৰক নিয়ন্ত্ৰণ কৰে। এইবিধ পুতলাৰ মূৰ, পিঠি, হাত আৰু আঁঠুৰ ওপৰৰ অংশত সূতা বন্ধা থাকে। এনে ধৰণৰ পুতলা নাচত সূত্ৰধাৰজনৰ সুদক্ষ নিয়ন্ত্ৰণৰ প্ৰয়োজন হয়।

লাঠি পুতলাত লোহা বা বাঁহৰ লাঠি পুতলাবোৰৰ ভিতৰেদি সোমাই থাকে। লাঠিডাল কাপোৰেৰে ঢকা থাকে। আকৌ কেতিয়াবা পুতলাবোৰত লাঠি আৰু সূতাৰ সমানে ব্যৱহাৰ হয়। লাঠিৰে সহজে লৰচৰ কৰিব পৰা এই পুতলাবোৰৰ অভিনয় জীৱন্ত মানৱৰ দৰে হৈ উঠে।

ছাঁ পুতলা সাধাৰণতে জন্তুৰ কেঁচা ছাল বা চামৰাৰ পৰা কাটি উলিওৱা হয় আৰু সেইবোৰক সুন্দৰভাৱে পুতলাৰ আকৃতিত সজাই লোৱা হয়। পিছত এই পুতলাবোৰেৰে পৰ্দাত পাৰ্শ্বচিত্ৰৰ ছাঁ পেলাই অভিনয় কৰি দেখুওৱা হয়। ছায়াভিনয়ক নাটকৰ অতি প্ৰাচীন গঠন বুলি গণ্য কৰা হয়। উৰিষ্যা, অন্ধ্ৰপ্ৰদেশ, কেৰালা, তামিলনাডু আদি ঠাইত থকাৰ দৰে অসমতো ছাঁ পুতলাভিনয় থকাৰ কথা শংকৰদেৱৰ ৰচনাত পোৱা যায়। 'ভাগৱত পুৰাণ'ৰ দশম স্কন্ধত থকা শ্ৰীকৃষ্ণৰ ৰাসলীলা সম্পৰ্কে বৰ্ণনাত ছায়া পুতলাৰ কথা উল্লেখ কৰা পৰিলক্ষিত হৈছে।

সাধাৰণতে জল পুতলাবোৰ কাঠেৰে নিৰ্ণাণ কৰা হয় আৰু অভিনয়সমূহ পুখুৰীৰ পানীৰ ওপৰত দেখুওৱা দেখা যায়। জল পুতলা ভিয়েটনামত থকা বুলি জনা যায়। বহু গৱেষক, বিশেষজ্ঞ আদিয়ে প্ৰাচীন অসমতো জল পুতলা, নাচ থকাৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। অসমৰ আদিবাসী লোকসকলৰ মাজত জল পুতলা ধৰ্মীয় উৎসৱ পালন কৰাৰ কথাও জনা যায়।

ওপৰত উল্লেখ কৰা পুতলাৰ শ্ৰেণী বিভাগসমূহৰ উপৰিও বিভিন্ন ধৰণৰ পুতলা যেনে, মানৱ পুতলা, মুখা পুতলা, শৰীৰ পুতলা, ডিজিটেল পুতলা, ক'লা পোহৰৰ পুতলা, শব্দ পুতলা আদি পৃথিৱীৰ বিভিন্ন অঞ্চলত থকাৰ প্ৰমাণ পোৱা গৈছে।

পুতলা নাচৰ মঞ্চ অতি সাধাৰণ। আনকি বাঁহৰ খুঁটা পুতি সৰু মঞ্চ সজাও দেখা যায়। আকৌ কেতিয়াবা এখন মুকলি চোতাল বা নামঘৰ আদিৰ এমূৰে সামান্য ওখকৈ মঞ্চ সজাও দেখা যায়। মঞ্চৰ পিছপালে ক'লা ৰঙৰ আঁৰ কাপোৰ এখন স্থিৰভাৱে তৰে আৰু তাৰ আঁৰত গায়ন-বায়ন বহি লয়। গায়ন-বায়নে পূৰ্বৰংগ বা গুৰুঘাত অনুষ্ঠানেৰে পুতলাভিনয়ৰ পাতনি মেলে। পুতলাৰ দ্বাৰা সম্ভৱ নোহোৱা কাৰ্য গায়ন-বায়নৰ গীতৰ সহায়েৰে কৰা হয়। মংগলসূচক বন্দনাৰে পুতলাভিনয়ৰ আৰম্ভ কৰাৰ দৰেই গায়নে-বায়নে মুক্তি মংগল ভটিমা সদৃশ গীতেৰে অভিনয়ৰ সামৰণি মাৰে।

সাহিত্য, চিত্ৰাংকণ, ভাস্কৰ্য, সংগীত, নৃত্য, নাটক আদি সকলো ধৰণৰ শিল্পকলাক পুতলা নাচে সামৰি লৈছে। অতি কমখৰচতে সম্পন্ন হোৱা এক প্ৰচাৰ মাধ্যম হিচাপে পুতলা নাচে প্ৰাচীন কালৰে পৰা আখ্যা লাভ কৰি আহিছে। এইবিধ পৰিৱেশ্য কলাৰ পুতলা নাচ বা পুতলা অভিনয়ক উপযুক্ত ভাৱে সংৰক্ষণ আৰু সংবৰ্দ্ধন কৰাৰ বাবে ইতিমধ্যে বহু চিন্তা-চৰ্চা তথা আঁচনি হাতত লোৱা দেখা গৈছে।

নলবাৰী অঞ্চলৰ কেইটিমান বৰ্তমানৰ পুতলা নাচৰ দল ঃ

প্ৰকৃততে অন্যান্য অৰ্দ্ধনাটকীয় অনুষ্ঠানৰ দৰেই এই পুতলা নাচ অনুষ্ঠানৰো নৃত্যৰ বিষয়বস্তু, সূত্ৰধাৰ আৰু ইয়াৰ পৰিৱেশন কাল সম্পৰ্কে কোনো লিখিত ইতিবৃত্ত সংৰক্ষণ কৰা নহ'ল। ই লোক-নাট্যৰূপে মানুহৰ মাজত চলি থাকিল। পূৰ্বকালৰটো কোনো লিপিবদ্ধ ৰূপ নায়েই, আনকি ঊনবিংশ আৰু কুৰি শতিকাৰ পুতলা নাচৰ দল আৰু শিল্পীসকলৰো কোনো ইতিহাস নাই। এই কালৰ আমাৰ হাতত পৰা তথ্যমতে নলবাৰী জিলাৰ বিভিন্ন অঞ্চলৰ পুতলা নাচৰ কেইটামান দল আৰু শিল্পীৰ উল্লেখো এনে ধৰণৰ—

১। প্ৰাচীন শংকৰী পুতলা নাচৰ দল ঃ

চান্দকুছি গাঁৱত ১৯২৪ খ্ৰীষ্টাব্দত পঞ্জীভূত। দলৰ পৰিচালক শিল্পী ক্ৰমে—১। বায়ন, মঙ্গলু মেধি। ২। তেওঁৰ পুত্ৰ। ৩। তেওঁৰ পুত্ৰ প্ৰসন্ন মেধি, সূত্ৰধাৰ গোবিন্দ তালুকদাৰ।

বিভিন্ন চহৰত তেওঁলোকে এই নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰি আছে। এই দলটো নলবাৰী জিলাৰ অতি পুৰণি দল বুলি জনা যায়।

২। বেলশৰ গাঁৱৰ পশ্চিম ডেকাৰ পাৰৰ হৰিচৰণ ডেকা ৰাইজৰ পুতলা নাচৰ দল। বৰ্তমানে এই দলো মৃতপ্ৰায় বা অস্তিত্বহীন।

৩। মোহখলি গাঁৱৰ বাণীকান্ত বৰ্মন বাইনৰ পুতলা নাচৰ দল। সাম্প্ৰতিক সময়ত এই দলৰ নৃত্যত সূত্ৰধাৰে এক ব্যতিক্ৰম প্ৰদান কৰে। পেঁপাৰে বচন নকৈ মঞ্চৰ নেপথ্যৰ দৰে নেপথ্যৰ শিল্পীৰ দ্বাৰা মুখেৰে বচন গোৱাই পুতলাৰ নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে।

৪। ইয়াৰ উপৰিও নলবাৰী জিলাৰ আলগা, মাখিবাহা, জানিগোগ, ধনতলা, গন্ধিয়া, বৰ আজাৰা, কৈহাটী, জাগাৰা, গামেৰিমূৰী, নলবাৰী চক বজাৰ আদিত পুতলা নাচৰ দল আছিল, এই দলবোৰে অসমৰ বিভিন্ন অঞ্চলত পুতলা নাচ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। দৌকুছি, মোহখলি, শিমেলিবাৰী আদি গাঁৱৰ পুতলা নাচৰ দলৰ সম্ভৱতঃ এতিয়াও অস্তিত্ব আছে।

মাখিবাহাৰ অসম পাপেট থিয়েটাৰ এতিয়াও আছে। নাৰায়ণ ডেকা আৰু তেওঁৰ পত্নী বিমলা ডেকাই এই অনুষ্ঠান চলাই আছে। তেওঁলোক পুতলা-বাজিকৰ।

ক.চ.শ

অন্যান্য অঞ্চলৰ আনকেইটিমান পুতলা নাচৰ দল—

ক্ৰমিক নং	পুতলা নাচ থিয়েটাৰৰ নাম	অঞ্চলৰ নাম	পুতলা বাজিকৰৰ নাম	বাজিকৰৰ জন্ম, বয়স
১	নটৰাজ পাপেট থিয়েটাৰ	কলাইগাঁও	ৰঞ্জিত দেৱনাথ	
২	নৱৰত্ন পাপেট থিয়েটাৰ	ভালুকমাৰী, নগাঁও	শ্ৰী গিৰিধৰ সেনাপতি	
৩	ৰুবী পাপেট থিয়েটাৰ	বিজয় নগৰ, দখলা	শ্ৰী অৰণী শৰ্মা	
৪	পঞ্চৰত্ন পাপেট থিয়েটাৰ	কুঁহিপুৰি, নগাঁও	শ্ৰী প্ৰেমেশ্বৰ বৰদলৈ	
৫	নীলকান্ত পাপেট থিয়েটাৰ	কুঁহিপুৰি, নগাঁও	দুৰ্ল্লভ ডেকা	
৬	অসম পাপেট থিয়েটাৰ	মাখিবাহা, নলবাৰী	নাৰায়ণ ডেকা বিমলা ডেকা (পত্নী)	১৫।৪।১৯৪১ ১৯৫০ (স্থাপিত ১৯৮৫)
৭	বাসুদেৱ পুতলা নাচ	গন্ধিয়া, নলবাৰী	প্ৰযোজক ঃ শ্ৰী প্ৰণৱ শৰ্মা বাজীকৰ ঃ শ্ৰী ৰূপজ্যোতি শৰ্মা শ্ৰী মানৱজ্যোতি শৰ্মা শ্ৰী জিতেন শৰ্মা গায়ন-বায়ন ঃ প্ৰণৱ শৰ্মা শ্ৰী দীনেশ শৰ্মা শ্ৰী নৱকুমাৰ শৰ্মা শ্ৰী ননীগোপাল শৰ্মা বাদ্যযন্ত্ৰ ঃ জ্যোৰ্তিময় শৰ্মা শ্ৰী চন্দন শৰ্মা পোহৰ ঃ নয়নমণি শৰ্মা	 জন্ম ঃ ১৯৬৩ ৩৩ বছৰ ৩৫ বছৰ ৫১ বছৰ ৫০ বছৰ ৫৫ বছৰ ৪৮ বছৰ ৬৩ বছৰ ২২ বছৰ ৩৬ বছৰ ৩৬ বছৰ
৮	সাগৰিকা পাপেট থিয়েটাৰ	ক্ষেত্ৰী, কামৰূপ	শ্ৰী মনোৰঞ্জন ৰয়	

৯	ম'হখুলি পুতলা নাচ সমিতি	ম'হখুলি নলবাৰী	বাণীকান্ত বৰ্মন
১০	মা-ভৱানী পাপেট থিয়েটাৰ	কলাইগাঁও	শ্ৰী কৃষ্ণ দাস
১১	মাদুকা থিয়েটাৰ	ধেমাজি	শ্ৰী উপেন খেৰকটাৰী
১২	আৰ্য পাপেট থিয়েটাৰ	কলাইগাঁও, বৰবাগান, স্থাপিত ১৯৮২	শ্ৰীসুভাস দেৱনাথ
১৩	শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ কলাক্ষেত্ৰ পুতলা নাচৰ দল	গুৱাহাটী	

ন.ই. ৰা.

২. ওজাপালি

অংকীয়া নাট-ভাওনাই অসমৰ নাট্যানুষ্ঠানৰ আৰম্ভণি হ'লেও প্ৰায় ত্ৰয়োদশ আৰু চতুৰ্দশ শতিকাৰ পৰাই প্ৰচলিত হৈ থকা বুলি ভবা ওজাপালি, ঢুলীয়া ভাৱৰীয়া, আৰু উল্লেখ কৰি অহা পুতলানাচ আদিয়েই প্ৰথম অৰ্দ্ধ নাটকীয় অনুষ্ঠান আছিল। সৰ্বভাৰতীয় কথকতা পৰম্পৰাৰ প্ৰত্যক্ষ ধাৰক আৰু বাহক ওজাপালি প্ৰাচীন কালৰে পৰা অসমত এক জনপ্ৰিয় কলা হিচাপে প্ৰচলিত। ওড্ৰ-মাগধী শৈলীৰ চৰিত্ৰৰ লগত ভালেখিনি খাপখোৱা ওজাপালি অনুষ্ঠান ভাৰতীয় মাৰ্গীয় সংগীত-পৰম্পৰাৰপৰা জন্ম। ইয়াৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশত মন্দিৰৰ প্ৰভূত অৰিহণা আছে। এই ওজাপালি কলা-শৈলীৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশ সন্দৰ্ভত বিভিন্ন মিথ আৰু জনশ্ৰুতি জড়িত হৈ আছে। এক দৈৱিক মতবাদ অনুসৰি বৃহন্নলাৰূপী অৰ্জুনৰ দ্বাৰা এইবিধ কলা স্বৰ্গৰপৰা মৰ্ত্যত প্ৰচলিত হয়। আনহাতে আকৌ পাৰিজাত নামৰ এগৰাকী মহিলাই স্বপ্নৰ দ্বাৰা এই কলা আয়ত্ত কৰি শিষ্যসকলক জ্ঞান দিয়ে বুলিও বিয়াহৰ ওজাপালিসকলৰ মাজত এক বিশ্বাস প্ৰচলিত আছে। ব্যাসকলাই আৰু কেন্দুকলাই এই দুগৰাকী ব্যক্তি বিশেষকো ওজাপালিৰ জনক বুলি জনশ্ৰুতি প্ৰচলিত। খ্ৰীষ্টীয় ত্ৰয়োদশ শতিকাৰ বিশিষ্ট পণ্ডিত বেদাচাৰ্যৰ 'স্মৃতি ৰত্নাকৰ', প্ৰাচীন অসমৰ তাম্ৰশাসন, গুৰু-চৰিত কথা আৰু বৈষ্ণৱ যুগৰ বিভিন্ন সাহিত্যত এই ওজাপালি কলা-শৈলী প্ৰাচীন কালৰে পৰা প্ৰচলন থকাৰ বিভিন্ন তথ্য পোৱা গৈছে। অসমৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠীৰ মাজত প্ৰচলিত এই মাৰ্গীয় সংগীত পৰম্পৰাই মহাকাব্য

অথবা পুৰাণৰ কাহিনী গীত, নৃত্য আৰু অভিনয়ৰ মাধ্যমেৰে প্ৰচাৰ কৰা এক জন চিত্ত-নৃত্য বিনোদক লোক-কলা শৈলীৰূপে প্ৰচলিত হ'ল। ওজাপালি অনুষ্ঠানক বিষয়বস্তুৰ দিশেৰে দুই ভাগত বিভক্ত কৰা হৈছে—মহাকাব্য আশ্ৰয়ী আৰু মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী।

মহাকাব্য আশ্ৰয়ী ওজাপালিক আকৌ সাতোটা উপভাগত ভাগ কৰিব পাৰি। সেইসমূহ হৈছে বিয়াহৰ অথবা সভা গোৱা ওজাপালি, ৰাইমান গোৱা অথবা ৰামায়ণ ওজাপালি, ভাউৰা বা ভাইৰা ওজাপালি, দুৰ্গাবৰী ওজাপালি, সত্ৰীয়া ওজাপালি, পাঞ্চালী ওজাপালি আৰু দুলড়ী ওজাপালি।

একেদৰে মহাকাব্য অনাশ্ৰয়ী ওজাপালিক পাঁচ ভাগত ভগোৱা হৈছে;

সুকনানি ওজাপালি, বিষহৰী গান, মাৰে গান, পদ্ম পুৰাণৰ গান আৰু টুকুৰীয়া ওজাপালি।

ওজাপালি অনুষ্ঠান ওজা আৰু পালি এই দুইবিধ অনুষ্ঠান-নিৰ্বাহিকাৰ দ্বাৰা সংগঠিত। আনহাতে পালি দুবিধ। দাইনা পালি আৰু সাধাৰণ পালি। গীত, নৃত্য, বাদ্য, ৰাগ, তাল, লয়, মুদ্ৰা, গতি, ভংগী আদিত সুদক্ষ ওজাৰ শাৰীৰিক গঠন আকৰ্ষণীয় হোৱা উচিত। প্ৰখৰ স্মৃতি-শক্তিৰ জোৰ অন্য এক প্ৰয়োজনীয় গুণ। নৃত্য-গীতৰ পৰিচালক ওজাই দিহা, ৰাগ আদি প্ৰথমে লগাই দিয়ে, পালিসকলে সহযোগ কৰে।

এফালে লোককলা আৰু আনফালে নাট্যকলাৰ লক্ষণযুক্ত এই অনুষ্ঠানে পূৰ্ণাংগ নাট-গঠনত সহায় কৰিছে। ওজাপালিৰ ওজা আৰু দাইনাপালিৰ মাত, মাজে মাজে থকা উক্তি-প্ৰত্যুক্তি নাটকীয় সংলাপৰ যেন পূৰ্বৰূপ। ওজাগৰাকী অংকীয়া নাটৰে যেন সূত্ৰধাৰ। দাইনাপালি আৰু পালিসকলৰ সৈতেও আছে গায়ন-বাদনৰ সাদৃশ্য।

গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পৰা প্ৰকাশিত Aspects of Early Assamese Literature গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰা আছে—

But the ultimate source of the Assamese drama, divested of the outward form, is in all probability the choral performance of the Assamese Ojha-Pali. Sankardeva appears to have improved this kind of performance and to have given birth to the Assamese drama. (p.191) [Kaliram Medhi]।

নলবাৰী অঞ্চলত ওজাপালি আৰু ভাইৰাক আধুনিক কালত সজীৱ কৰি ৰখা শিল্পীসকল আছিল—মামৰীয়া ওজা, দয়া ওজা (পুত্ৰ), ইন্দ্ৰ বৈশ্য

(ভাতৃ), দেওৰা ওজা (সাগৰকুছি), চক্র ওজা (নখেতি), থানু ওজা (জাগাৰা), আদি আৰু লক্ষ্য দাইনাপালি, নিধনি ওজা আদি।

আনহাতে দেবেন ওজা, ধাতুওজা, মনো ওজা, মহেন্দ্র দাইনা পালি,. নৰো ওজা (বেলশৰ), ধনীয়া ওজা (জাগাৰা), দেবৰু ওজা (নাগাৰকুছি) আদিও খ্রী. ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষাৰ্দ্ধ আৰু কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম অৰ্দ্ধত সুখ্যাতিৰে এই ওজাপালিক ধাৰাবাহিকভাৱে বৰ্তাই ৰাখিবলৈ প্ৰয়াস কৰিছিল।

ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালি (ৰাইমান ওজাপালি) ঃ

অসমৰ প্ৰাচীনতম পৰিৱেশ্য কলা ওজাপালিত মাধৱ কন্দলি বিৰচিত ৰামায়ণৰ পদ অথবা অন্যান্য কবিৰ মাথোন ৰামায়ণমূলক ৰচনা আবৃত্তি কৰা হয়, সেই শাখাৰ ওজাক ৰামায়ণ গোৱা ওজা বুলি জনা যায়। কথিত ভাষাত এওঁলোকক 'ৰাইমানৰ ওজা' বোলা হয়। অৰ্থাৎ ৰামায়ণ শব্দই জনসাধাৰণৰ ব্যৱহাৰত চমুকৰণ পদ্ধতিৰে ৰাইমান হ'লগৈ বুলি ভবা হয়। এওঁলোকৰ কোনো কোনোক দুৰ্গাবৰী ওজা বুলিও জনাজাত। দুৰ্গাবৰৰ ৰচিত গীত ৰামায়ণৰ পদ আবৃত্তি কৰে বাবেই এই নাম দিয়া হৈছে।

'গীতি-ৰামায়ণ' মাধৱ কন্দলি ৰামায়ণৰেই জনপ্ৰিয় সংস্কৰণ। এইবিধ ওজাপালিৰ সাজপাৰ আৰু নৃত্য-পদ্ধতি ব্যাসৰ ওজাৰ সৈতে মিলে; কিন্তু ব্যাসৰ ওজাৰ সমানে এওঁলোকৰ গীতত ৰাগৰ প্ৰাধান্য পৰিলক্ষিত নহয় বুলি কোৱা হৈছে। নাটকীয় ভংগী আৰু হাস্যৰসাত্মক অভিনয় ৰামায়ণ গোৱা ওজাপালিৰ বৈশিষ্ট্য। সেইবাবেই এই শ্ৰেণীৰ ওজাপালিক 'ভাইৰা' (ভাৱৰীয়া) ওজা বুলিও কোৱা হয়। দুৰ্গাবৰী ওজাৰ পদৰ নমুনা এনে ধৰণৰ—

অ কি বিধিহে
কোন ক্ষণে মই জনম লভিলো।
কৈলো মই মহাপাপ নুগুচে হৃদয়-তাপ
ৰাম স্বামী অনাথ কৰিলোঁ।
ৰামৰ ভাৰ্যাক ধৰি ৰাৱণে নিলেক বুৰি
এহি ঘুষিবেক ৰাজ্যে ৰাজ্যে।
পতিব্ৰতা ধৰ্ম মোৰ সৱে নষ্ট ভৈলা হে
কেনে প্ৰাণ ধৰোঁ হেন লাজে।।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ লোক-নাট্য, পৃ. ৩০-৩১

উৎস ঃ (১) অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য
(২) অসমৰ সংস্কৃতি-কোষ
(৩) শংকৰী সংস্কৃতিৰ অধ্যয়ন

ক.চ.শ
ৰা.পা.
স্নি.ক.

৩. ঢুলীয়া আৰু ঢুলীয়া ভাওনা

অসমৰ এটি প্ৰাচীন পৰিৱেশ্য কলা হৈছে ঢুলীয়া অনুষ্ঠান। প্ৰাক্ শংকৰী যুগৰ ৰংগমঞ্চস্বৰূপ, নামনি অসমত এই ঢুলীয়া ভাওনাই লোকনাট্যৰ এক পৰম্পৰা চলাই আহিছে। অসমৰ সংগীতৰ উৎপত্তি আৰু বিকাশৰ ক্ষেত্ৰত ঢুলীয়া অনুষ্ঠানৰ ভূমিকাও গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰু সংগীত-কলাৰ সৈতে যুক্ত হৈ আছে। সেয়ে ইও কামৰূপীয়া সংগীতৰ দৰেই প্ৰাচীন।

অসমৰ সকলো ঠাইতে ঢুলীয়াই আঞ্চলিক উৰ্বৰতাজনিত লোক উৎসৱৰ সৈতে সংযুক্ত হৈ পৰিছে। অসমৰ বিভিন্ন দেৱ-দেৱী পূজাৰ অনুষংগ, বিহু উৎসৱ, হিন্দু ধৰ্মীয় সংস্কাৰ-কৰ্ম, বিয়া-সবাহ, সভা-মেলা আদিত ঢুলীয়া অনুষ্ঠান এটা সময়ত অপৰিহাৰ্য হৈ আছিল। ঢুলীয়াৰ সৈতে ভোৰতাল আৰু কালি অপৰিহাৰ্য।

ইয়াৰ প্ৰাচীনত্ব ঃ প্ৰকৃততে এই লোক অনুষ্ঠান কেতিয়াৰ পৰা আৰম্ভ হৈছিল তাৰ ঐতিহাসিক দলিল বা তথ্য পোৱা টান হৈ পৰে। কিন্তু এটা কথা ঠিক যে অসমৰ বাদ্যযন্ত্ৰৰ পৰিৱেশনৰ কথা আমি 'কালিকা পুৰাণ'ৰ দিনৰ পৰাই পাওঁ। 'পঞ্চ মহাশব্দ'ৰ উল্লেখ আমাৰ ভাস্কৰবৰ্মাৰ তাম্ৰ শাসনৰ পৰাই পোৱা যায়। চতুৰ্দশ শতাব্দীৰ মাধৱ কন্দলীৰ অসমীয়া ৰামায়ণতো আছে—

"বাৱে ঢাক ঢোল শৱদৰ ৰোল
যেহেন মেঘে গৰ্জন।'

ঢোল থাকিলে তাৰ বাদক অৰ্থাৎ ঢুলীয়া থাকিবই। ঢোলৰ সৈতে কালিৰো প্ৰয়োজনৰ কথা কোৱা হৈছে। উল্লেখনীয় যে 'কালিয়া' শব্দৰ উল্লেখ প্ৰাচীন তামৰ ফলি 'নিধনপুৰ তাম্ৰ শাসন'ত আছে। এই শব্দটো সংস্কৃত ভাষাৰ শাৰীত ব্যৱহাৰ কৰিলেও ই জাতে-পাতে অসমীয়া শব্দ। সেয়ে আমি এই অনুষ্ঠানৰ প্ৰাচীনত্ব আৰু প্ৰয়োগৰ কাল অসমৰ আদি মধ্য যুগলৈকে লৈ যাব পাৰোঁ। পাছলৈ ই ক্ৰমবিকাশৰ ভিত্তিত ধাৰাবাহিকভাৱে আৰু স্থানীয় অঞ্চলভেদে গঢ় লৈ উঠে।

বিহুগীতত আছে—

'ঢোলৰে বৰতি
টিলা ঐ ঢুলীয়া ঢোলৰে বৰতি টিলা
কালিৰে পৰা

ভাতে নাইকীয়া কঁকালৰ কাঁচুটি টিলা।"

বিহু ঢোলৰ জনপ্ৰিয়তাত আহোম স্বৰ্গদেওসকলৰ অৱদান অস্বীকাৰ কৰা টান। ঢোলৰ মালিতাত আছে—

'কলিযুগে ইন্দ্ৰ বংশী ৰজা নামি যায়
সোধন উজাই ঢোল বাই আনিলে নমাই।'

ঢোলৰ মাৰিডাল সজা হয় বাঁহেৰে। উজনিত ঘাই ঢোলৰ হাতৰ সংখ্যা ২৪ খন।

জয়ঢোল বা বৰঢোলৰ সন্দৰ্ভত কীতিনাথ বৰদলৈয়ে 'সুৰ পৰিচয়'ত লিখিছে—'নামনি অসমত বিয়া' সবাহ বা অন্যান্য ৰাজহুৱা উৎসৱত বৰঢোল ঢুলীয়াৰ যন্ত্ৰৰূপে ব্যৱহাৰ হয়। উজনিৰ কিছুমান সত্ৰত তিথি মহোৎসৱত এটি বৰঢোল জয়ঢোল বুলি বজোৱা হয়। দেওধনী নাচত জয়ঢোল অপৰিহাৰ্য।'

বিশেষভাবে অসমৰ কামৰূপ আৰু দৰঙৰ সম্পদ এই ঢুলীয়া সচৰাচৰ তিনি প্ৰকাৰৰ—বৰঢুলীয়া, জয়ঢুলীয়া আৰু ঢেপা ঢুলীয়া। ইয়াৰে বৰঢুলীয়া কামৰূপত, জয়ঢুলীয়া দৰঙ আৰু অবিভক্ত গোৱালাপাৰাৰ সুক্নানি ওজাপালিৰ সৈতে আৰু ঢেপা ঢুলীয়া মাথোন দৰং অঞ্চলত ব্যৱহৃত হোৱা দেখা যায়।

কামৰূপীয়া বৰঢুলীয়া নৃত্য-গীত-বাদ্য-অভিনয় বা চং আৰু কুস্তি বা চাৰ্কাচেৰে পৰিপূৰ্ণ এটি বৃহৎ লোক নাট্যানুষ্ঠান। প্ৰকাণ্ড ঢোল এই অনুষ্ঠানৰ মুখ্য হোৱা বাবেই সমগ্ৰ অনুষ্ঠানটি ঢুলীয়া নামে প্ৰখ্যাত হৈ পৰিল। বিয়া সবাহ, শ্ৰাদ্ধ, সংস্কাৰকাৰ্য আৰু তেনে পবিত্ৰ কৰ্মত কেৱল ঢুলীয়াৰ বাদন অংশহে পৰিৱেশিত হয়। কিন্তু ৰাজহুৱা লোকানুষ্ঠান, ধেমেলীয়া আমোদ প্ৰমোদৰ অনুষ্ঠানত ধেমেলীয়া পৰিৱেশ এটা প্ৰদৰ্শন কৰা হয়। এনে ধৰণৰ অনুষ্ঠানৰ মুখ্য কৰ্মানুষ্ঠানৰ পাছত গাঁৱৰ চহা ভাৱৰীয়াই প্ৰচলিত লোকগীতৰ সুৰত, থলুৱা মাত-কথাৰে কাহিনীৰ নাট্যৰূপ দান কৰে।

কামৰূপীয়া সভা গোৱা বৰঢুলীয়া দলত তিনি প্ৰকাৰ ঢুলীয়া দেখা যায়। ঘাই ঢুলীয়া, ভাৱৰীয়া বা ভাইৰা আৰু খৰ বা কুস্তি দিয়া ঢুলীয়া। এটি ঢুলীয়া দলত কমেও বিশৰ পৰা ত্ৰিশলৈ কলা-কুশলী থাকে। এই কলা-কুশলীসকল ঢুলীয়া দলৰ বিভিন্ন অংশৰ বিভিন্ন বিদ্যাত পাৰদৰ্শী লোক। প্ৰদৰ্শন কৰিবলগীয়া কাৰ্য্যসূচীত সেই কাহিনীত তেওঁলোকে নিজৰ নৈপুণ্য দেখুৱায়। ঢোল বাজন বা বাদন অনুষ্ঠানলৈ লক্ষ্য কৰি কামৰূপীয়া ঢুলীয়াক দুই প্ৰকাৰে ভাগ কৰা

হৈছে—উল্লেখ কৰি অহা ব্যক্তিগত অনুষ্ঠানত বাদন কৰা ঢুলীয়া আৰু সভা গোৱা ঢুলীয়া। ঢোল গছ খুলি দুয়োমূৰ গৰুৰ চামৰাৰে চিলাইচামৰাৰ দোলেৰে দুখন কাঠৰ খোলাটোৰ সৈতে সংযুক্ত কৰি ৰখা হয়।

এফালে হাতেৰে আৰু আনফালে বাঁহৰ এডাল বেঁকা মাৰিৰে বজোৱা হয়। এই ঢোল বজাওঁতে বাঁহৰ বৰতাল বা ভোৰতাল ব্যৱহাৰ কৰা হয়।

কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভণিলৈকে নামনি অসমত একো একোটা গাঁও অঞ্চলত ব্যৱসায়িক ভিত্তিত এই ঢুলীয়া অনুষ্ঠান পূৰ্বৰে পৰা চলি আহিছিল। কিন্তু লাহে লাহে এই পৰম্পৰাযুক্ত লোক-নাট্যানুষ্ঠান আধুনিকতাৰ পৰিৱেশত নাইকীয়া হ'ল। ক'ত কিমান ঢুলীয়া দল গঠন হৈছিল তাৰ সুসংগঠিত ইতিহাস পাবলৈ নাই।

নলবাৰী অঞ্চলত নিম্নোক্ত ঠাইসমূহৰ ঢুলীয়া দল বিখ্যাত আছিল। ১। বালিলেচা ২। চান্দকুছি ৩। বন্নিবাৰী, ৪। জাগাৰা, ৫। কৌহাটী, ৬। ধৰকুছি নামখলা ৭। বৰখলা, লৰমা, ৮। অগ্নিশালা, ৯। বৰিদতৰা, ১০। বুকীয়া।

অসমত এইবিলাক অঞ্চলৰ আৰু বিশেষকৈ জাগাৰা, কৈহাটিৰ ঢুলীয়া ধুৰকুছি, নামখলা, বৰখলা আদিৰ ঢুলীয়া দল বুলিলে মানুহে দহোবন কাটি কৰি এই অনুষ্ঠান চাবলৈ আহিছিল।

চান্দকুছীয়া জুঙো ভাৱৰীয়া, অগ্নিশালাৰ গোপীভাউৰা, কেহাটীৰ মোহন ভাৱৰীয়া, বতিয়ামাৰীৰ ৰতিৰাম দাস আদি সাম্প্ৰতিক কালৰ ঢুলীয়া অনুষ্ঠানৰ প্ৰখ্যাত জনপ্ৰিয় শিল্পী আছিল।

আধুনিক কালৰ নলবাৰী অঞ্চলৰ কেইগৰাকীমান প্ৰখ্যাত ঢুলীয়া শিল্পী ঃ

মোহন ভাৱৰীয়া ঃ

জন্মস্থান ঃ কৈহাটী (১৯০১ খ্ৰী.)। কামৰূপীয়া ঢুলীয়া সংস্কৃতিৰ প্ৰবীণ আৰু প্ৰখ্যাত ওজা। শাৰীৰিক গঠন আছিল চুটি-চাপৰ। ভাও খুহুতীয়া, হাস্য। বহু কষ্টেৰে প্ৰাচীনত্বৰ ভিত্তিত তেওঁ এটি ঢুলীয়া দল গঢ়ি তুলিছিল। প্ৰায় ৪০ বছৰ ধৰি ঢুলীয়াৰ ভাও দি দৰ্শকক মনোৰঞ্জন কৰাই নহয়, এই লোক কলাক তেওঁ জীপাল কৰি ৰাখিছিল। মোহন ভাৱৰীয়াৰ সহযোগী আছিল নিশুতি ভাওৰা।

মোহন ভাৱৰীয়াৰ আধাৰত নাট্যকাৰ কৰুণা ডেকাই 'ঙ' 'চং' নামৰ

এখন নাট ৰচনা কৰিছে। ইয়াত কামৰূপীয়া ঢুলীয়া অনুষ্ঠানৰ এটি বৰ্ণাঢ্য চিত্ৰও অংকিত কৰিছে।

সত্ৰসমূহত আৰু উজনিত যেতিয়াৰপৰা অংকীয়া ভাওনা বিভিন্ন প্ৰসংগত নিশা লোক-সমাজত আমোদ-প্ৰমোদ আৰু মনোৰঞ্জনৰ বাবে পৰিৱেশিত হৈছিল নামনি অসমত বহু স্থানত এই ঢুলীয়া দল আৰু ঢুলীয়া ভাওনাই সেই লোক-মনোৰঞ্জনৰ প্ৰধান ভূমিকা পালন কৰিছিল। ঢুলীয়াৰ দলে ওৰে ৰাতি ভাও দেখুৱাই গাঁৱৰ ৰাইজক আনন্দ দিছিল।

গোপী ভাৱৰীয়া ঃ

অগ্নিশালা ঢুলীয়া দলৰ পিতৃস্বৰূপ প্ৰখ্যাত শিল্পী গোপী ভাৱৰীয়া। তেওঁৰ সৃষ্ট ভাইৰামী, ভাওনা, খুহুতীয়া কথাবোৰ আজিও বয়সীয়াল লোকসকলে স্মৰণ কৰে।

বুধি ভাৱৰীয়া আৰু ভকতৰাম ভাৱৰীয়া ঃ

বালিলেছাৰ দলৰ প্ৰখ্যাত শিল্পী। ভকতৰাম ভাৱৰীয়াৰ কান্ধত উঠি বুধি ভাৱৰীয়াই খুহুতীয়া কথাৰ ভাও দিছিল।

জুঙো ভাৱৰীয়া ঃ

ছান্দকুছি দলৰ বিখ্যাত শিল্পী; 'মই ঐ মল্লু দে' চিঞৰেৰে সুন্দৰৰ আৰাধনা কৰি এওঁ শ্ৰোতা-দৰ্শকৰ মন জয় কৰিছিল।

বৰ্ণি ঢুলীয়া ঃ বৰ্ণিৰ বৰ্ণেইলা ঢুলীয়া।

ব্ৰাহ্মণ চমাৰকুছিৰ চেনী ভাৱৰীয়া স্বভাৱসিদ্ধ কৌতুক আৰু ৰহস্যৰ ৰং লগা কথাৰে ঢুলীয়া দলত ৰস সৃষ্টি কৰিব পৰা অভিনেতা। এইগৰাকী শিল্পীৰ কথা এতিয়াও লোকে স্মৰণ কৰে। **দেহাৰকুছিৰ কাইটা ভাৱৰীয়া** বা ভাউৰা—কালীয়া পেঁপা মুখত লৈ বিচিত্ৰ ভংগীৰ সুৰ দিয়া এইগৰাকী ঢুলীয়া শিল্পীও বিখ্যাত আছিল।

নামখলা কোণকাটা ঘাই ঢুলীয়াৰ দল ঃ

নামখলাত কোণাকাটাৰ নেতৃত্বত এটি প্ৰখ্যাত ঘাই ঢুলীয়াৰ দল গঢ়ি উঠিছিল। কুৰি শতিকাৰ প্ৰথম অৰ্দ্ধত ই বৰ্তি আছিল।

বুধীয়া কালিয়া ঃ নামখলাৰ ওচৰতে এজন শ্ৰেষ্ঠ কালিয়া আছিল। বুধীয়া কালিয়াৰ কালি-পেঁপা বুলিলে সকলোৱে জানিছিল।

ঢেপাঢুলীয়া ঃ

দৰং অঞ্চলত ঢুলীয়া অনুষ্ঠানৰ অন্যতম ভাগ ঢেপা ঢুলীয়া বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে। এই সম্পৰ্কে বিতংভাবে প্ৰাগজ্যোতিষ মহাবিদ্যালয়ৰ পৰা প্ৰকাশিত অসমৰ সংস্কৃতি কোষ গ্ৰন্থত এনেদৰে আছে ঃ

"জনজাতীয় কৃষ্টিৰ আধাৰত গঢ় লোৱা এইবিধ সম্পদে দৰঙী ৰজাসকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাত এক স্বকীয় ৰূপত আত্মপ্ৰকাশ কৰাৰ সুযাগ পায়। এটা কালত দৰঙৰ বিবাহ, চূড়াকৰণ, উপনয়ন, বৃক্ষ আৰু পুষ্কীৰণী প্ৰতিষ্ঠা আদিত ঢেপা ঢুলীয়া দল আছিল অপৰিহাৰ্য্য অংগ।"

ঢেপা ঢোল দীঘলে প্ৰায় দুহাত আৰু দুয়োটা মূৰ ক্ৰমশঃ সৰু। সোঁহাতৰ মূৰটোৰ বেৰ প্ৰায় দুহাত, বাঁও হাতৰ মূৰটোৰ বেৰ এহাতৰ ওপৰ। ইয়াৰ দুয়োমূৰ একাধিক তৰপ ছাগলীৰ ছালেৰে চোৱাটো উল্লেখযোগ্য। সোঁমূৰৰ ওপৰ তৰপ ছোৱনিত এটা সৰু ফুটা ৰখা দৰকাৰ। মাজে মাজে সেই ফুটাৰ মাজেদি পানী সুমুৱাই দিয়াৰ ফলত ছোৱনীৰ তৰপবোৰ সেমেকি উঠে আৰু বজালে তাৰ শব্দ হয় মেঘৰ গাজনীৰ দৰে গুৰু গম্ভীৰ। সোঁহাতৰ তালীখন বাঁহীৰ বেঁকা মাৰিৰে আৰু বাঁওহাতৰ তালীখন হাতেৰে বজোৱা হয়। এই ঢুলীয়াৰ দল এটাত সাধাৰণতে দুজন ঢুলীয়া আৰু তালুৱৈ থাকে চাৰি বা ছজন। ঢুলীয়া দুজনৰ এজন ঘাই আৰু আনজন হ'ল পালি। আগ তালুৱৈ দুজন পিছ তালুৱৈ দুই বা চাৰিজন।

দৰা-কইনা দুয়ো ঘৰে ঢেপা ঢুলীয়া আমন্ত্ৰণ কৰি আনিলে কন্যা ঘৰত ৰাতি দুয়ো দলৰ কলা-কৌশল প্ৰদৰ্শনত অৰিয়া-অৰি বা বিবাদ লাগে। ইয়াকে কোৱা হয় ঢুলীয়াৰ যুঁজ। যুঁজত অৱতীৰ্ণ হোৱা প্ৰথম দলে এটা গান, এটা বাদী (বাজনা) আৰু এটা নাচন দি সামৰণি মৰাৰ লগে লগে দ্বিতীয়টো দলে প্ৰথম দলৰ গান, বাদী আৰু নাচোনৰ উত্তৰ দিয়ে। এনেদৰে শেষ নিশাৰ্লে যুঁজ

চলি থাকে উপভোগ্য ৰূপত।

অৱশেষত ৰাইজৰ বিজ্ঞজনে বিচাৰকৰ ভূমিকা লৈ বিজয়ী দলটোলৈ পুৰস্কাৰ আগবঢ়ায়।

ঢেপা ঢুলীয়াই ব্যৱহাৰ কৰা বিভিন্ন বাদীসমূহৰ ভিতৰত কাণ কটা বাদী, খৰবাদী, খেদা বাদী, পাতাল বাদী, খুন্দাবাদী, গল মুচৰা বাদী, দেববাদী, নাম কটা বাদী, নিন্দা বাদী আদি প্ৰধান। এওঁলোকে প্ৰদৰ্শন কৰা নাচবোৰৰ ভিতৰত খুটি নাচন, গড়িয়া নাচন আৰু সৰকি নাচন বিখ্যাত। ইয়াৰ উপৰি উঘা ঘূৰণি, চকোৰা পাক, তমাল মুচৰা, নেউল বুলনি, বোৱনী, ভেকুলী বোৱনী আৰু শিয়াল ভুমুকি নাগো আছে।

আগেয়ে ঢেপাঢুলীয়া দলৰ ঢুলীয়া আৰু তালুৱৈ উভয়ে দীঘল চুলি ৰাখিছিল। গায়নজনৰ হাতত খাৰু, কাণত কাণফুল, মুখত গড়িয়াপাৰা (দুবাপাৰা) আৰু আঁঠু মূৰীয়া চুৰিয়া গামোচাই শোভা পায়। সংগীত প্ৰদৰ্শনৰ কালত দুয়োজন ঢুলীয়াই একাধিক ৰঙৰ কাপোৰেৰে চিলোৱা ঘূৰিলে জাপিৰ দৰে বহল হোৱা জামা দুটা পিন্ধি লয়। তালুৱৈসকলে মূৰত গামোচা মাৰে। (পৃ. ২৭৩-২৭৪ না. দা)

(৪) খুলীয়া ভাউৰীয়া বা অনুষ্ঠান

ঢুলীয়া ৰংগানুষ্ঠানৰ দৰেই একে আৰ্হিতে খুলীয়া নৃত্য-ভাওনা-বাদন অনুষ্ঠান লোকনাট্যৰ পৰম্পৰাযুক্ত প্ৰাচীন অনুষ্ঠান। মানুহে সাধাৰণতে ঢুলীয়া-খুলীয়া বুলি শিথিলভাৱে কৈ একেলগে সামৰি লয়। পুতলানাচৰ আৰু ঢুলীয়া অনুষ্ঠানৰ অৰ্দ্ধ নাটকৰ সৈতে ইয়াৰো সম্পৰ্ক আছে যদিও ই মূলতঃ খোলবাদনক কেন্দ্ৰ কৰিহে উদ্ভৱ হৈছে। ঢোলৰ দৰেই খোলো অসমৰ প্ৰাচীন আনদ্ধ বাদ্যযন্ত্ৰ। মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ কৃষ্টি-সংস্কৃতিত খোলৰ প্ৰাধান্য অপৰিসীম। 'দৰং ৰাজ বংশাৱলী'তো আছে খোলৰ উল্লেখ।

খোলৰ গুৰুত্ব আৰু এইদলৰ ভাৱৰীয়াৰ বাবে এই লোক-নাট্যানুষ্ঠানক খুলীয়া ভাউৰীয়া বোলা হয়।

ঢুলীয়া অনুষ্ঠানৰ দৰেই ইয়াৰো এক নাটকীয় অনুষ্ঠান থাকে। অংকীয়া নাটৰ সৈতে বহিৰংগৰ কিছু সাদৃশ্য আছে। নৃত্য-ভংগীৰে খুলীয়া ভাউৰীয়াৰ চৰিত্ৰসমূহে প্ৰৱেশ-প্ৰস্থান কৰে আৰু চৰিত্ৰসমূহে পদ্যধৰ্মী সংলাপৰ ব্যৱহাৰ

কৰে।

খোলবাদন এই লোক-নাট্যানুষ্ঠানৰ এক অপৰিহাৰ্য অংগ। অনুষ্ঠান আৰম্ভ কৰাৰ পিছত সোঁহাতত চোঁৱৰ লৈ নাচি নাচি ওজাই আচাৰ-খোলাত প্ৰৱেশ কৰে। খুলীয়াৰ লগত তালুৱৈৰ ভূমিকাও গুৰুত্বপূৰ্ণ। অংকীয়া নাটকৰ সূত্ৰধাৰতকৈ খুলীয়া ভাউৰীয়াৰ ওজাৰ স্থান যেন এখোপ ওপৰত। ওজাই পদেৰে নাটকৰ কাহিনীভাগৰ আগজাননী, চলন্ত বিৱৰণীৰ মতামত আগবঢ়োৱাৰ উপৰি প্ৰয়োজন সাপেক্ষে কোনো চৰিত্ৰ অথবা বহুৱাৰ সৈতে সংলাপ প্ৰয়োগো কৰে। আচাৰ-কোলা অৰ্থাৎ মঞ্চত চৰিত্ৰসমূহ প্ৰৱেশ কৰাৰ আগে আগে আৰিয়া ধৰাৰ ব্যৱস্থাও আছে।

নাটকৰ কাহিনী ৰামায়ণ-মহাভাৰতৰ পৰা বুটলি অনা যদিও যুদ্ধ বিষয়ক বিশেষকৈ বধ কাব্যসমূহৰ আধাৰত ৰচিত কাহিনী খুলীয়া ভাউৰীয়াৰ অন্য এক অপৰিহাৰ্য অংগ। নৃত্য ভংগীত যুদ্ধ দৰ্শকৰ অন্যতম আকৰ্ষণ। পয়াৰ অথবা বিলাপো এই অনুষ্ঠানৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ অংগ।

[অসমৰ সংস্কৃতিক কোষ

সি. ক.]

দৰং আৰু কামৰূপৰ নলবাৰী অঞ্চলত ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ আৰু কুৰিশতিকাৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধত ঢুলীয়াৰ দৰে খুলীয়াৰ দলৰ অনুষ্ঠানো হৈ আছিল। নলবাৰীৰ বৰখলা গাঁওৰ বেজতোলা চুবুৰীৰ খুলীয়াৰ দল সেই সময়ত বিখ্যাত হৈ উঠিছিল।

ড° উপেন্দ্ৰজিৎ শৰ্মাই দিয়া টোকামতে— "খুলীয়া ভাউৰীয়া অসমৰ এক উল্লেখযোগ্য— "খুলীয়া ভাউৰীয়া অসমৰ এক উল্লেখযোগ্য লোকনাট্যশৈলী, 'খুলীয়া' আৰু 'ভাউৰীয়া' শব্দ দুটাৰ সংযোগত 'খুলীয়া ভাউৰীয়া' শব্দটোৰ সৃষ্টি হৈছে। খুলীয়া শব্দৰ অৰ্থ যিজনে 'খোল বজায়' ভাউৰীয়া শব্দৰ অৰ্থ যিজনে ভাও দিয়ে, খোল সংগত কৰি কোনো ঘটনা বা কাহিনীৰ চৰিত্ৰ ৰূপায়ণ কৰা পৰিৱেশ্য কলাৰ নামেই 'খুলীয়া ভাউৰীয়া'। প্ৰাচীন কালৰ পৰাই দৰং আৰু কামৰূপৰ অঞ্চল বিশেষত এইবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠানৰ প্ৰচলন হৈ অহাৰ কথা জানিব পাৰি। কামৰূপৰ অঞ্চল বিশেষে এই অনুষ্ঠানবিধক 'খুলীয়া ভাউৰা' খুলীয়া ভাৱৰা, খুলীয়া দল নামে জনা যায়। কোনো কোনো সমালোচকে খুলীয়া ভাউৰীয়া অনুষ্ঠানটোক শঙ্কৰদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ অনুকৰণত গঢ় লোৱা লোকনাট্যানুষ্ঠান বুলি অভিহিত কৰিব বিচাৰে। আচলতে খুলীয়া ভাউৰীয়া অনুষ্ঠানটো ব্যাস বা বিয়াহৰ ওজাপালিৰ পৰা বিকশিত হোৱা এবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠান। ব্যাস ওজাপালিৰ বিষয়বস্তু, অভিনয় ৰীতি, পোছাক-পৰিচ্ছদ, নৃত্য-ভংগী আৰু সংগীতৰ দিশটোলৈ চকু দিলে এই কথা সহজে প্ৰতীয়মান হয়।

খুলীয়া ভাউৰীয়াৰ কাহিনী প্ৰধানতঃ ৰামায়ণ, মহাভাৰত আশ্ৰয়ী। অসমীয়া ভাষাত অনূদিত ৰামায়ণ মহাভাৰতৰ একো একোটা কাহিনী এই অনুষ্ঠানটোৰ জৰিয়তে জনসমাজৰ আগত অভিনয় কৰি দেখুওৱা হয়। অনুষ্ঠানটোৰ মাজেৰে লোক সমাজক আনন্দৰ খোৰাক যোগোৱাৰ লগতে ধৰ্ম-কৰ্মৰো নৈতিক শিক্ষা প্ৰদান কৰা যেন বোধ হয়। প্ৰাচীন কালত ৰামায়ণ, মহাভাৰতত সিন্নিৱিষ্ট পদ-পয়াৰ সমূহকে সংলাপ হিচাপে ব্যৱহাৰ কৰা হৈছিল। বৰ্তমানে অনুষ্ঠানটোত গদ্যধৰ্মী সংলাপৰ ব্যৱহাৰ হ'বলৈ আৰম্ভ কৰিছে। আদিতে অনুষ্ঠানটো পুৰুষ প্ৰধান আছিল, যদিও বৰ্তমানে সহ-অভিনয়ৰ প্ৰচলন লক্ষ্য কৰা যায়। হাস্যৰসৰ খোৰাক যোগাবলৈ খুলীয়া ভাউৰীয়াত 'বহুৱা' নামৰ চৰিত্ৰ এটা সংযোগ ঘটা দেখা যায়। 'খুলীয়া ভাউৰীয়া' দলটোৰ মূলজনক 'ওঝা' বুলি কোৱা হয়। এওঁ অনুষ্ঠানটোৰ মঞ্চ নিৰ্দেশক, পৰিচালক আৰু প্ৰধান গায়ক, নৰ্তকৰ ভূমিকা পালন কৰে। ওঝাৰ সহায়কৰূপে চাৰি-পাঁচজনমান পালি থাকে। তেওঁলোকে ওঝাই লগাই দিয়া গীত-পদ দোহাৰে, চাৰি-পাঁচজনমান খোলবাদক আৰু দুই-তিনিজনমান তালবাদকে খোল-তাল পৰিৱেশন কৰে। ইয়াৰ উপৰি বিভিন্ন চৰিত্ৰত অভিনয় কৰিবৰ কাৰণে চৰিত্ৰ অনুযায়ী ভাৱৰীয়া থাকে। মুখাৰ ব্যৱহাৰ অনুষ্ঠানটোৰ এটা বিশেষ বৈশিষ্ট্য। বৰ্তমান সময়তো খুলীয়া ভাউৰীয়া অনুষ্ঠানটো দৰং ঞ্চলৰ এটি জীৱন্ত লোকনাট্যানুষ্ঠানৰূপে প্ৰচলিত হৈ আছে।

[উ. জি. শ.]

অন্যান্য অঞ্চলৰ প্ৰচলিত লোক-নাট্যানুষ্ঠানসমূহ ঃ

১. ভাৰীগান (ভাওগান) ঃ

দক্ষিণ গোৱালপাৰাৰ এক অন্যতম জনপ্ৰিয় লোক-নাট্যানুষ্ঠান হৈছে ভাৰীগান। ৰামায়ণ আৰু মহাভাৰতৰ আখ্যানৰ ওপৰত আধাৰিত দক্ষিণ গোৱালপাৰাৰ এই মৃতপ্ৰায় লোক-নাট্যানুষ্ঠানটিৰ অৱদান অসমীয়া লোক-নাট্যানুষ্ঠানলৈ অপৰিসীম। এই অঞ্চলৰ ৰাভাসকলৰ মাজত ভাৰীগান সংৰক্ষিত হৈ আছে বুলি ক'লে বঢ়াই কোৱা নহ'ব। এই অনুষ্ঠানৰ উৎপত্তি কালৰ সময়সীমা নিৰ্দ্ধাৰণ কৰা টান যদিও আপেক্ষিকভাৱে অংকীয়া নাট ভাওনাৰ উৎপত্তিৰ আগৰ নহয় বুলি ধাৰণা কৰা হয়। বহুতে প্ৰাক্‌শংকৰী যুগৰ বুলিও ধাৰণা কৰে।

মূলত সংগীত প্ৰধান কিন্তু অভিনয় কম। এই লোক নাট্যানুষ্ঠানটিৰ এজন প্ৰধান ভাৰৰীয়া আৰু এদল সহযোগী কলা-কুশলী থাকে। দৰঙৰ খুলীয়া ভাৱৰীয়াৰ ওজাৰ দৰে হাতত চোঁৱৰ লৈ নাচি-বাগি পদ লগাই দিয়ে আৰু বাকীসকলে তেওঁক সহযোগ কৰে। বহুৱা চৰিত্ৰৰ সদৃশ ভাৰীগানত কেতুৱা চৰিত্ৰৰ ভূমিকাও গুৰুত্বপূৰ্ণ। কেতুৱাইয়ো প্ৰয়োজন সাপেক্ষে মুখাৰ ব্যৱহাৰ কৰে। মুক অভিনয় আৰু মুখাৰ অভিনয় ভাৰীগানৰ প্ৰধান উপজীব্য বুলি ক'ব পাৰি।

ভাৰতীয় জন-জীৱনত ৰামায়ণ-মহাভাৰতৰ প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহক লৈ বিভিন্ন ধৰণৰ জনশ্ৰুতি অতীজৰে পৰা প্ৰচলিত হৈ আহিছে। ভাৰীগানতো ৰাম-লক্ষ্মণ-সীতাৰ চৰিত্ৰক লৈ জনশ্ৰুতি প্ৰচলিত হৈ আহিছে। ইয়াৰ ভাষাত বঙলুৱা প্ৰভাৱ লক্ষণীয়। পশ্চিমবংগৰ লোক-নাট্যানুষ্ঠানৰ প্ৰভাৱৰ ফলতেই দক্ষিণ গোৱালপাৰাত সুকীয়া ৰূপ-ৰসেৰে এই ভাৰীগান সু-প্ৰসিদ্ধ হৈ উঠিছে বুলি ক'ব পাৰি।

ড° উপেন্দ্ৰজিৎ শৰ্মাই দিয়া টোকা মতে—

ভাৰীগান অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ এবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠান। দক্ষিণ গোৱালপাৰা আৰু গোৱালপাৰাৰ সীমামূৰীয়া দক্ষিণ কামৰূপৰ পাতিৰাভাসকলৰ মাজত এইবিধ অনুষ্ঠানৰ জনপ্ৰিয়তা সৰ্বাধিক। উত্তৰ গোৱালপাৰাৰ অৰাভাসকলৰ মাজত এই অনুষ্ঠানবিধ ভাওগানৰূপে পৰিচিত। ভাৰীগানৰ বিষয়বস্তু প্ৰধানতঃ ৰামায়ণ আশ্ৰয়ী। ভাৰীগানৰ বিষয়বস্তু, সংযুতি, বেশ-ভূষা, সংলাপ আদিলৈ চাই অনুষ্ঠানবিধ নিশ্চিতভাৱে প্ৰাক্‌শংকৰী যুগৰ সৃষ্টি এবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠান বুলি ঠাৱৰ কৰিব পাৰি। অনুষ্ঠানবিধত ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ স্থানীয়ৰূপ পদ্মাপুৰণাৰ গানৰ লগত যথেষ্ট সম্পৰ্কিত। ভাৰীগানৰ প্ৰধানজনক মূল বা গাঁৱনীয়া বা গীতাল, গীদাল আদি নামেৰে জনা যায়। মূলৰ সহায়কবোৰক বাইন, পাইল আদি নামেৰে জনা যায়। অভিনয়ৰ লগত জৰিতসকলক ভাউৰীয়া বা ভাৱৰীয়া বুলি কয়। মূলে সোঁহাতত এডাল চোঁৱৰলৈ বিভিন্ন অংগী-ভংগীসহ নৃত্য আৰু গীত-পদ পৰিৱেশন কৰে। বাইন আৰু পাইলসকলে খোল-তাল সংগত কৰি মূলে লগাই দিয়া গীত-পদ দোহাৰে। গীত-পদৰ লগে লগে কাহিনীৰ লগত সম্পৰ্কযুক্ত চৰিত্ৰবোৰে অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। মুখাৰ ব্যৱহাৰ মন কৰিবলগীয়া। কেতুৱাই অসংগতিপূৰ্ণ কাৰ্যকলাপেৰে দৰ্শকক হাঁহিৰ খোৰাক যোগায়। এই ধৰণৰ চৰিত্ৰৰ কাৰ্যকলাপৰ লগত মূল নাট্যকাহিনীৰ কোনো ওতঃপ্ৰোত সম্পৰ্ক নাথাকে। চৰিত্ৰবোৰে আদিতে সংলাপৰ ব্যৱহাৰ নকিৰিছিল। গাঁৱনীয়া বা গীদালে পৰিৱেশন কৰা কাহিনীযুক্ত গীত-পদৰ তালে তালে অভিনয় প্ৰদান কৰি গৈছিল। বৰ্তমানে কম-বেছি পৰিমাণে সংলাপৰ ব্যৱহাৰ হ'বলৈ ধৰিছে। অনুষ্ঠানটোত বৰ্তমান পৰ্যন্ত সহ-অভিনয়ৰ প্ৰচলন হোৱা নাই। ক্ৰমাৎ অনুষ্ঠানটো এই অঞ্চলৰপৰা লুপ্ত হৈ যাবলৈ ধৰিছে।

(উ. জি. শ.)

২. কুশান গান ঃ

অবিভক্ত গোৱালাপাৰাত প্ৰচলিত এক জনপ্ৰিয় লোক-নাট্যানুষ্ঠান হৈছে কুশান গান। কোচসকলে গোৱা গানৰপৰা কুশান অথবা সীতাৰ পুত্ৰ কুশৰ দ্বাৰা প্ৰচাৰিত গীতৰ পৰা এই কুশান শব্দৰ উদ্ভৱ হোৱা বুলি বহুতে বিশ্বাস কৰে। কোনো কোনোৱে কোচ ৰাজত্বৰ আগৰে পৰা এই কুশান গানৰ প্ৰচলন হোৱা বুলি ক'ব খোজে যদিও কুশান গানত ৰামায়ণৰ কাহিনীহে গোৱাৰ নিয়ম, কিন্তু স্থান বিশেষে বহু কুশান গানৰ দলে মহাভাৰত আৰু অন্যান্য পুৰাণৰ গীতো পৰিৱেশন কৰা দেখা যায়।

প্ৰায় একুৰিৰো অধিক কলা-কুশলীৰে এই কুশান গানৰ অনুষ্ঠান পৰিপূৰ্ণ। গানৰ মূল নায়কজনক কোৱা হয় গীদাল। গীদালে ওজাপালি ওজাৰ দৰে হাতত চোঁৱৰ লৈ গোটেই অনুষ্ঠানটোৰ গুৰি ব'ঠা ধৰে। গীদালে লগাই দিয়া পদবোৰ পাইল বা পালিয়ে সুৰ ধৰি গায়। খোল, তাল, পেঁপা, বাঁহী, দোতৰা বাদ্য বজোৱা বাদক বা বাইনে গীতৰ সংগীত পৰিৱেশন কৰে। সংগীতৰ তালে তালে চুকুৰীসকলে নৃত্য পৰিৱেশন কৰে। গীদাল দোৱাৰীয়ে ওজাপালি অনুষ্ঠানৰ দৰে গীত-পদ অৰ্থব্যঞ্জক মুদ্ৰাসহ পৰিৱেশন কৰে। আকৌ কেতিয়াবা বিসংগতিপূৰ্ণ হাস্যৰসাত্মক উপ কাহিনীও তেওঁলোকে উপস্থাপন কৰে। তেতিয়াই চুকুৰীসকলে নাচে। কুশান গানত বেনাৰৰ ব্যৱহাৰ অপৰিহাৰ্য। অতীজতে পুৰুষে নাৰীৰ সাজ-সজ্জা পৰিধান কৰি চুকুৰী হৈছিল যদিও সম্প্ৰতি নাৰীয়ে এই কাৰ্য সম্পাদন কৰা পৰিলক্ষিত হৈছে।

বৰ্তমান কুশান গানত কৃত্তিবাসী ৰামায়ণৰ পদ গোৱা হয় যদিও প্ৰাচীন কালত এই পৰম্পৰা নাছিল। মাধৱ কন্দলি, দুৰ্গাবৰৰ অসমীয়া ৰামায়ণ দুষ্প্ৰাপ্য হোৱা বাবে দাঁতি কাষৰীয়া কৃত্তিবাসী ছপা ৰামায়ণৰ সহজলভ্য সংস্কৰণসমূহে কুশান গানৰদলক বেছি উপকৃত কৰাৰ ফলতেই এনে হ'বলৈ পোৱা বুলি বহু পণ্ডিতে মত পোষণ কৰিছে।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ, অসমৰ লোকনাট্য (ৰাম গোস্বামী)

৩. নাঙেলী গান ঃ

অসমীয়া জনসাহিত্যৰ ভঁৰাল চহকী কৰা নাঙেলী গীত কৃষিজীৱী সমাজৰ উৰ্বৰতাৰ প্ৰতীক। দৰঙত প্ৰচলিত নাঙেলী গীতৰ সৃষ্টি অতি প্ৰাচীন আৰু গৰখীয়া সমাজৰ মুক্ত ভাৱাবেগৰ ই প্ৰকট ৰূপ। গৰু-ম'হ চৰোৱা গৰখীয়াসকলেই নাঙেলী গীতৰ সৃষ্টিকৰ্তা। সেয়ে ই গৰখীয়া গীত ৰূপেও অভিহিত। আকৌ, নাঙেলী গীতক নাইলেনী বা লাইলাং বুলিও কোৱা হয়। নাঙল কৃষিজীৱী সমাজৰ এক অপৰিহাৰ্য সঁজুলি। হাল কৰ্ষণ আচলতে যৌন আচাৰাদিৰ প্ৰতীক। সেয়ে হাল কৰ্ষণ কৰোঁতাসকলে সচৰাচৰ ব্যৱহাৰ কৰা গীতবোৰেই নাঙেলী গীত হিচাপে জনাজাত হ'ল।

কৃষি কাৰ্যৰ লগত যৌন সম্পৰ্ক ওতপ্ৰোতভাৱে জড়িত হৈ আছে। বিশেষকৈ যৌনপ্ৰকাশক নৃত্য-গীতৰ মাজেৰে কৃষিজীৱী সমাজে আই বসুমতীক উৰ্বৰ কৰি তোলাৰ প্ৰৱণতাৰ ফলতেই বিহু নৃত্য, গীত, হুদুম পূজাৰ গীত আদিৰ পৰম্পৰা বিদ্যমান। সেয়ে এই নৃত্য-গীতবোৰ বাহ্যিক দৃষ্টিত অশ্লীল ধৰ্মী। কিন্তু শ্লীল আৰু অশ্লীলতাৰ সংমিশ্ৰণতেই জাতীয় সংস্কৃতিৰ বৰভেটি গঢ়ি উঠে। নাঙেলী গীতবোৰ সাধাৰণতে শুদ্ধ আৰু অশুদ্ধ এই দুই ভাগত ভগাব পাৰি। অশ্লীলতাৰ পৰা মুক্ত গীতখিনিক শুদ্ধ আৰু অশ্লীলতাযুক্ত গীতখিনিক অশুদ্ধ গীত বোলা হয়। কিন্তু শুদ্ধ গীতৰ সংখ্যা যথেষ্ট কম।

৪. চেও-চাপৰি নাম ঃ

দৰং জিলাৰ মঙলদৈ অঞ্চলৰ এটি জনপ্ৰিয় দলীয় পৰিৱেশ্য কলা হ'ল চেও-চাপৰি নাম। এই নামৰ জন্ম কেতিয়াৰ পৰা হ'ল সেয়া সঠিককৈ কোৱা টান হ'ব। কোনো কোনো লোকে ভাবে যে মহাপুৰুষীয়া খটৰা সত্ৰই ইয়াৰ সূতিকা গৃহ। সত্ৰীয়া নাম-কীৰ্তন, ভোৰতাল আৰু নাগাৰাৰ সমাৱেশ ঘটাই বিভিন্ন মুদ্ৰা চাপৰি তালৰ চেওৰ সংযোজনা ঘটাই এই পৰিৱেশ্য কলাটি অধিক জনপ্ৰিয় কৰিবলৈ যত্ন কৰাটো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

চেও-চাপৰি নামত এযোৰ নাগাৰা থাকে আৰু কমেও দুযোৰ ভোৰতালৰ প্ৰয়োজন। নাগাৰাযোৰৰ বাঁওফালটো সৰু। তাৰ নাম কুলকুলী। সোঁফালৰটো ডাঙৰ। ইয়াৰ ধ্বনি আৰু বাদীৰ সুৰ বহু দূৰলৈ যায়। এওঁলোকে সাধাৰণতে ৰামায়ণ, মহাভাৰত অথবা কীৰ্তন-দশমৰ পৰা গোৱাৰ উপযোগীকৈ পদ বাচনি কৰি উলিয়ায়। নাম পৰিৱেশন প্ৰস্তুতি পৰ্বত পাঠকে লগাই দিয়া নামৰ সুৰটো নাম গোৱাসবে সমূহীয়াকৈ গায়—

চেও-চাপৰি কীৰ্তনৰ নমুনা এনে ধৰণৰ—

দিহা ঃ জয় জগন্নাথ অনাথৰ বন্ধু
পদ ঃ হৰিৰ নামৰ শুনিও মহিমা
সাৱধান কৰি চিত।
অজামিল নামে আছিল ব্ৰাহ্মণ
বেশ্যাত ভৈলা পতিত।।

পাঠকজনৰ পদচালনাত নৃত্য আৰু হাতৰ মুদ্ৰাৰ ভংগী নিহিত হৈ থাকে। তালবাদক বা তালুৱৈসকলৰ বিভিন্ন চং আৰু ঘূৰণে দৰ্শকক আমোদ দিয়ে। নাম পূৰ্ণোদ্যমে চলি থকা সময়তে চাৰি, ছয় কিম্বা আঠজনীয়া এটি দলে

বিৰতিবিহীনভাৱে নাগাৰাৰ বাদী তাল চাপৰিৰ চেৱে চেৱে তাল নকটাকৈ খেদা নাচন, সৰকি নাচন প্ৰভৃতি পৰিৱেশন কৰি দৰ্শকক উশাহ ল'বলৈ পাহৰাই দিয়ে। অৱশেষত তাল, নাগাৰা আৰু চাপৰিৰ দ্ৰুত পৰিৱেশনৰ মাজতে তেওঁৰ ইংগিতত নামৰ সামৰণি পৰে।

চেও-চাপৰি নামৰ সবাতোকৈ আকৰ্ষণীয় দিশটো হ'ল—নামৰ যুঁজ। কোনো কোনো ঠাইত দুটা দলে নাম পৰিৱেশন কৰে। তেতিয়া দুয়োটা দলৰ মাজত তালৰ চেও, নাগাৰাৰ বাদী, চঙৰ কৌশল আৰু সুৰৰ বৈচিত্ৰ্যৰ ভেঁটিত নামৰ যুঁজ বা অৰিয়া-অৰি লাগে। শ্ৰোতা ৰাইজে বিচাৰকৰ দায়িত্ব লয় আৰু জয়ী দলে পুৰস্কাৰো লাভ কৰে।

এসময়ত ছিপাঝাৰ, পুৰণাবাৰী, আলিকাষ, লেকাৰুপাৰা, বলদেৱপাৰা, ঢোকাপাৰা প্ৰভৃতিৰ চেও-চাপৰি নামৰ দলে সমগ্ৰ মঙলদৈ অঞ্চলতে এটি আলোড়নৰ সৃষ্টি কৰিছিল। সম্প্ৰতি এনে একাধিক দল আগবাঢ়ি ওলাই আহি নিজৰ অস্তিত্বৰ শিপাডাল পুনৰ দৃঢ় কৰাৰ বাবে উঠি-পৰি লগাটো এক আনন্দৰ বিষয়।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ।

৫. থিয় নাম ঃ

অসমৰ বৈষ্ণৱ সংস্কৃতিৰ এপদ উল্লেখযোগ্য সম্পদ হৈছে থিয় নাম। অবিভক্ত কামৰূপ, দৰং আৰু অন্যান্য বহু স্থানতেই থিয় নামৰ দল আজিও চলি আছে। ই হ'ল নাগাৰা নামৰ প্ৰকাৰভেদ। এই নামত ওজাৰ লেখীয়া ব্যক্তি এজন থাকে; তেওঁক কোৱা হয় পাঠক। পাঠকক সহায় কৰে ১৫-৩০ জন পালি আৰু সংগীয়ে।

থিয় নাম পৰিৱেশন কৰিবলৈ ৫-৬ যোৰা নাগাৰা আৰু ২-৩ যোৰ ভোৰতালৰ প্ৰয়োজন। জয়জয়তে পালিসকল মঞ্চত শাৰীপাতি বহি লয়। তেওঁলোকৰ ওচৰত থাকে তালবাদক আৰু সংগীসকল। প্ৰকৃত নাম আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে মাংগলিক হৰিধ্বনি দিয়া নিয়ম। প্ৰথমে ললিত লয়ত গীত আৰম্ভ হয়। অলপ পিছত তাল-নাগাৰাৰ চেও সলনি হয়। আনহাতে পালিসকলে থিয় নৃত্য দিহে আৰম্ভ কৰে। সোঁভৰিৰে যিকোনো নৃত্য আৰম্ভ কৰিব লাগে।

দক্ষিণ কামৰূপৰ পাল্লী গাঁৱৰ ঐতিহ্যমণ্ডিত থিয় নামত থকা বিভিন্ন নৃত্যৰ নামকৰণ অধ্যাপক ধৰ্মেশ্বৰ বড়াই কৰিছে এনেদৰে—

(১) ৰাংচলা নাচ (২) এক খুজীয়া নাচ (৩) দুই খুজীয়া নাচ (৪) তিনিখুজীয়া নাচ (৫) চাৰিখুজীয়া নাচ (৬) ঔ বাগৰা নাচ (৭) ভেহেৰা যুঁজা নাচ (৮) চালনি সৰকা নাচ (৯) পেংতি নাচ (১০) কুঁজী নাচ (১১)উঘা ঘূৰা নাচ (১২) তাঁত বাটি কঢ়া (১৩) মাল্লা দিয়া নাচ।

মন কৰিবলগীয়া কথা এই যে প্ৰতিটো নাচতে নাগাৰাত দুটাকৈ ঘাটি পৰে। মাল্লা দিয়া সামৰণি নৃত্যত পাঠকে গায় এনেদৰে—

'গোসাঁই গ'ল ধেনু চাৰিবলৈ ঐ
হাততে বংশী লৈয়া হে।
আজি কোন পথে যাইবা নাৰায়ণে
কোন পথে চৰাইবা ধেনু হে।"

সামৰণি গীত পৰিৱেশনৰ কালত পালিসকলে ভিন্ন ভংগীত চাপৰি বজাই চক্ৰাকাৰ ৰূপত ঘূৰি থাকে। এই সময়ত একোজন তালবাদকে পাঁচ যোৰকৈ তাল বজাই দৰ্শকক মুগ্ধ কৰাটো উল্লেখনীয়। তাল বাদকৰ তাল শুদ্ধ হোৱাৰ লগে লগে চাপৰি হঠাতে বন্ধ হয় অৰ্থাৎ নামৰ সামৰণি পৰে। পৰিৱেশন পদ্ধতিলৈ লক্ষ্য ৰাখি ইয়াক বহুতে পৰিৱেশ্য কলাৰূপে অভিহিত কৰিবলৈ বিচাৰে।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ

৬. ম'হৌখুন্দা উৎসৱ ঃ

গৰখীয়া ল'ৰাৰ অন্য এক জনপ্ৰিয় লোক উৎসৱ হৈছে ম'হৌখুন্দা উৎসৱ। নামনি অসমত বিশেষকৈ নলবাৰী অঞ্চলত প্ৰচলিত মহোহো বা ম'হ খেদা উৎসৱৰ সৈতে দৰঙৰ বিভিন্ন অঞ্চলত প্ৰচলিত ম'হৌখুন্দা উৎসৱৰ মাজত সাদৃশ্য আছে। গৰমৰ দিন শেষ হোৱাৰ লগে লগে ম'হবোৰক খেদি পঠিয়াবৰ বাবে আঘোণ মাহৰ পূৰ্ণিমা তিথিৰ সময়ত গৰখীয়াবোৰে হাতত লাঠি বা টোকন লৈ গধূলি মানুহৰ ঘৰে গৰে গৈ এই উৎসৱ উদ্‌যাপন কৰে। এজন গৰখীয়া ল'ৰাক কাপোৰ, কলঠৰুৱা আদিৰে ভালুকৰ দৰে সজাই লয়। এই ল'ৰাজন প্ৰথমে মানুহৰ ঘৰৰ পদূলিমুখত আঁৰ হৈ থাকে। বাকীবোৰ মানুহে ঘৰৰ

চোতাললৈ গৈ ঘূৰণীয়াকৈ শাৰীপাতি ঘূৰি ঘূৰি গীত গাবলৈ ধৰে। ইয়াত কোনো ঢোল তালৰ ব্যৱহাৰ নাই। মাথোন গীতৰ তালে তালে প্ৰত্যেকৰ হাতত থকা টোকন মাটিত খুন্দিয়াই খুন্দিয়াই শব্দ কৰে। সেই কাৰণেই ইয়াক ম'হৌখুন্দা (ম'হ খুন্দা) বুলি কোৱা হয়। গীতটি এজনে এনেদৰে লগাই দিয়ে আৰু বাকীসকলে আঁত ধৰে—

মহৌৰে মহোহৌ,
(আনবোৰে ধৰিব) হউৰে মহাহৌ,
(লগাই দিয়াজন) কণা কুঁজা একফাল হউ
(মহু খুন্‌বে হুকুম হ'ল)
বহু খুন্দি কি পায়,
সোণৰ কলচি পায়,

হাৰিয়া পেটত পৰিল পানী
যমে মানুহই টানাটানি....

ইয়াৰ পিছত তলৰ ফাঁকি গীত খৰকৈ লগাই দিয়াৰ লগে লগে বাটত লুকাই ৰৈ থকা গৰখীয়া ল'ৰাজন নাচি নাচি দৌৰি আহি জাকটোৰ মাজত সোমাই ঘূৰি ঘূৰি জঁপিয়াই হাতৰ মুজুৰা দি নাচিবলৈ ধৰে আৰু গীত শেষ হোৱাৰ লগে লগে পুনৰ দৌৰি বাটত লুকাই ৰয়গৈ।

ভালুক হোৱা ল'ৰাজনৰ গাৰ পৰা ছিঙা দহি বা কলঠৰুৱাৰ কোনো অংশ কোনো কোনো মানুহে যদি কিবা প্ৰকাৰে ৰাখিব পাৰে তেনেহ'লে সেই মানুহঘৰৰ বাবে বৰ মংগলজনক হয় বুলি আৰু বিশেষকৈ পলু পোহা মানুহৰ পলুৰ পৰা উৎপাদন খুব বেছি হয় বুলি মানুহে বিশ্বাস কৰে। কিন্তু তেনে কৰিলে ভালুক হোৱা ল'ৰাজনৰ শাৰীৰিক বৰ অমংগলজনক হয়, টান নৰিয়া হয় বুলি কয়। গতিকে সেই ল'ৰাজনক গাৰ পৰা যাতে কোনেও একো ছিঙি ৰাখিব নোৱাৰে তাৰ বাবে ল'ৰাজনক লগৰীয়াবোৰে ভালদৰে ৰক্ষণাবেক্ষণ দি লৈ ফুৰায়।

গৃহস্থই গৰখীয়াহঁতক কেতিয়াও বিমুখ নকৰে। কোনোৱে পইচা, কোনোৱে কণী আৰু কোনোৱে মাহ-চাউলকে দি তেওঁলোকক সন্তুষ্টি কৰি পঠায়। 'গুৰখীয়া চলিক' বিমুখ কৰাটো বৰ দোষৰ কথা বুলি ভাবে।

৭. মথেনী ঃ

লোকনাট্যৰ পৰিমণ্ডল সৃষ্টিত পৌৰাণিক কাহিনীবোৰে বিস্তৰ অনুপ্ৰেৰণা যোগাইছে। পঁচতি উৎসৱৰ দৰে প্ৰায় একে মথেনী উৎসৱৰ আঁৰত এটি পৌৰাণিক কাহিনী লুকাই আছে। এই উৎসৱ কোনো এটা বিশিষ্ট তিথিত অৰ্থাৎ আহিন আৰু কাতি মাহৰ সংক্ৰান্তিত ঠাই বিশেষে পালন কৰা হয়।

বৰ্তমান মঙলদৈৰ ছিপাঝাৰ অঞ্চলৰ মথেনী উৎসৱৰ সুকীয়া বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত হয়। সংস্কৃত শব্দ 'মন্থন'ৰ পৰা এই থলুৱা শব্দ 'মথেনী' প্ৰচলিত হৈছে। ই মূলতঃ এটা ধৰ্মীয় অনুষ্ঠান তথা উৎসৱ। ইয়াৰ উদ্যোক্তাসকলে ৰাতি তাহানি দেৱতা আৰু অসুৰবিলাকে ক্ষীৰ সাগৰ মথি অমৃত উলিওৱা দৃশ্য পৰিৱেশন কৰে। সেইবাবেই এই উৎসৱৰ নাম মথেনী হৈছে।

মথেনী অনুষ্ঠানৰ বিশেষ বৈশিষ্ট্য হ'ল ইয়াত থকা অভিনয় ক্ৰিয়া। স্বতঃস্ফূৰ্তভাৱে ভাৱৰীয়াই গীত বাদ্যৰ লগে লগে নাট্যাভিনয় কৰি দেখুৱায়। ইয়াৰ বাবে মুকলি মঞ্চ লাগে। ইয়াৰ সোঁমাজতে গাঁত খান্দি ডাঙৰ কলহ এটা পুতি তাৰ মাজত চক্ৰ বহুৱাই ৮/১০ হাত দীঘল এডাল মথনীদণ্ড ৰখা হয়। এই মথনী দণ্ডত এডাল দীঘল ৰছী এনেভাৱে বান্ধি দিয়া হয়, যাতে ইয়াত ধৰি দুয়োফালৰ পৰা দুদল মানুহে দণ্ড বা লাঠিয়াল ঘূৰাব পাৰে। এই অনুষ্ঠান পৰ্ব হৈছে পৌৰাণিক আখ্যান সাগৰ মন্থনৰ প্ৰতীক। পদ আৰু তালৰ ছেৱে ছেৱে ল'ৰাহঁতে মথনীৰ দণ্ডত ধৰি মথনী ক্ৰিয়াৰ অভিনয় দেখুৱায়। পিচদিনা ৰাতিহে মথনৰ মূল কাৰ্যৰ অভিনয় চলে। সত্ৰৰ সন্মানীয় লোকসকলে বগা বস্ত্ৰ পৰিধান কৰি তাল বজাই বজাই নৃত্য ভংগিমাৰে হাতত চোঁৱৰ এটা লৈ মণ্ডপত প্ৰৱেশ কৰে। চোঁৱৰধাৰী লোকজনে সূত্ৰধাৰৰ কাম কৰে।

লোক বিশ্বাস মতে মথেনী উৎসৱ পালন কৰিলে দেশৰ অপায় অমংগল আঁতৰ হয়, ৰাইজৰ খেতি-পতাৰ নদন-বদন হৈ উঠে। কামৰূপৰ বৰটাৰী অঞ্চলতো সাগৰ মন্থনৰ কাহিনীক কেন্দ্ৰ কৰি পতা মথেনী উৎসৱ মূলত লৌকিক প্ৰভাৱেৰে পৰিপুষ্ট। দৰঙী সত্ৰাধিকাৰসকলে এই অনুষ্ঠানৰ প্ৰাচীন ঐতিহ্য আৰু ৰূপ আন্তৰিকতাৰে ৰক্ষা কৰি এটা থলুৱা নাট্যৰীতিৰ বৈশিষ্ট লোকৰঞ্জক কৰি ৰাখিবলৈ সক্ষম হৈছে।

সহায়ক পুথি ঃ অসমীয়া লোক-নাট্য পৰম্পৰা

৮. গোৱালনী যাত্ৰা ঃ

অসমৰ পশ্চিম অঞ্চলত বিশেষকৈ গোৱালপাৰা জিলাত প্ৰচলিত কেইবাটাও যাত্ৰা বিষয়ক নাট্য অনুষ্ঠানৰ ভিতৰত গোৱালনী যাত্ৰা অন্যতম। এজনী গোৱালীক কেন্দ্ৰ কৰি গঢ় লোৱা এই লোকনাট্যত গোৱাল-গোৱালনীৰ উপৰিও কেইবাটাও সৰু-সুৰা ঘটনাৰ সমাৱেশ ঘটোৱা হয়। অৱশ্যে ঘটনাসমূহৰ মাজত পাৰস্পৰিক সম্পৰ্ক নাথাকে। একোটি ঘটনাক একোটি দৃশ্য বুলি ক'ব পাৰি।

গোৱালনীৰ ঘটনাৰ সৈতে জড়িত অন্যান্য চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত ম'হ গুৱাল, বৰকান্দাজ আদি উল্লেখযোগ্য। ম'হ-গুৱালৰ গীত আৰু বৰকান্দাজৰ ভংগী অনুষ্ঠানৰ অন্যতম আকৰ্ষণ। অনুষ্ঠানটোৰ এটি প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল মুখাৰ ব্যৱহাৰ। মুখা পিন্ধি গৰু, ম'হ আদিৰ ভূমিকাতো চৰিত্ৰ অৱতীৰ্ণ হয়। গোৱালনী যাত্ৰাত অংগী-ভংগী আৰু সংলাপৰ ব্যৱহাৰ আছে। এই সংলাপবোৰ চৰিত্ৰসমূহৰ নিজা সৃষ্টি ঠাইতে উদ্ভাৱন কৰা, নিৰ্দিষ্ট নহয়। অন্যান্য অনুষ্ঠানৰ দৰে এই যাত্ৰানুষ্ঠানটো দোতৰা বাদ্যৰ ব্যৱহাৰ মন কৰিবলগীয়া। গোৱাল-গোৱালনীৰ ঘটনাৰ লগতে সংযোজিত এনে ধৰণৰ দৃশ্যসমূহে ধেমেলীয়া পৰিস্থিতিৰ সৃষ্টি কৰি দৰ্শকক আমোদ প্ৰদান কৰি আহিছে।

সহায়ক পুথি ঃ অসমীয়া লোক-নাট্য পৰম্পৰা

৯. মনাই যাত্ৰা ঃ

পশ্চিম গোৱালপাৰা অঞ্চলত প্ৰচলিত এটি যাত্ৰানুষ্ঠান হৈছে মনাই যাত্ৰা। এই অনুষ্ঠানত মনাই আৰু ধনাই নামৰ দুটি কাল্পনিক চৰিত্ৰক লৈ প্ৰচলিত এটি লৌকিক কাহিনী গীত আৰু অংগী-ভংগীৰ জৰিয়তে পৰিৱেশন কৰা হয়। নাটকৰ বাবে প্ৰয়োজনীয় সংলাপৰ ব্যৱহাৰো ঠায়ে ঠায়ে আছে। ধনাই-মনাইৰ উপৰিও নৱাব, বাদচাহ আদিৰ চৰিত্ৰয়ো ইয়াত ঠাই পাইছে। সেইবাবে এই গীতসমূহে পীৰ-ফকিৰসকলৰ ৰচনা বুলি ধাৰণা কৰা হৈছে। কাহিনীৰ কোনো কোনো অংশত ৰহস্যবাদী কথাৰো ইংগিত পোৱা গৈছে আৰু সেইফালৰ পৰা কাহিনীটোত চুফীবাদৰ প্ৰভাৱ পৰা অনুমান কৰা হৈছে।

সহায়ক পুথি ঃ অসমীয়া লোক-নাট্য পৰম্পৰা

১০. ভাসান যাত্ৰা ঃ

ভাসান যাত্ৰা পশ্চিম গোৱালপাৰাৰ বিভিন্ন অঞ্চলত উদ্‌যাপিত এক প্ৰাচীন লোকনাট্যানুষ্ঠান। পদ্মপুৰাণৰ বেউলা লখিন্দাৰৰ কাহিনী ভাসান যাত্ৰাৰ বিষয়বস্তু। বিষয়বস্তু আৰু পৰিৱেশন পদ্ধতিৰ ফালৰ পৰা মাৰৈ পূজাৰ গান আৰু বাঁশী পুৰাণ গানৰ সৈতে এই অনুষ্ঠানৰ মিল আছে বুলি পণ্ডিতমহলে স্বীকাৰ কৰিছে। চান্দ সদাগৰৰ পুত্ৰ লখিন্দাৰৰ সৰ্প দংশনত মৃত্যু হোৱাত বেউলাই স্বামীৰ মৃতদেহ ভূৰত তুলি দেৱপুৰীলৈ যোৱাৰ করুণ বৰ্ণনা ভাসান যাত্ৰাৰ অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হয়। ভাসান যাত্ৰাত পৰিৱেশন কৰা গীতৰ উদাহৰণ এনে ধৰণৰ—

লখাইৰ বালিশ গোটা লৈল তুলিয়া
কালি নাগেৰ লেঞ্চ লৈল কৌটাত ভৰিয়া।।
তাৰাতাৰি গেলা বালা সাগৰেৰ পাৰ।
যতনা চম্পকেৰ লোক হৈল বাহিৰ।।

ভাসান যাত্ৰাৰ কাহিনীৰ উৎস মাৰৈ পূজাৰ গান আৰু বাঁশী পুৰাণৰ গানৰ সৈতে একে যদিও বাঁশী পুৰাণৰ গানৰ সৈতেহে এই অনুষ্ঠানৰ মিল অধিক। নৃত্য, গীত আৰু অভিনয় সম্বলিত দুয়োটা অনুষ্ঠানতেই পদ্ম পুৰাণৰ ভাটিয়লী খণ্ডক কাহিনীৰূপে লোৱা দেখা গৈছে। মুখাৰ ব্যৱহাৰো উভয়ৰে এক বিশেষত্ব। ভাসান যাত্ৰাত যদিও গীতৰ প্ৰাধান্য অধিক, কিন্তু ই লোকনাট্যৰ ভঁৰাল চহকী কৰিবলৈ যথেষ্ট সক্ষম হৈছে।

১১. হুদুমদেওৰ পূজা ঃ

পশ্চিম গোৱালপাৰাত বহুলভাৱে উদ্‌যাপিত হুদুমদেওৰ পূজা উত্তৰ বংগৰ কোচবেহাৰ, জলপাইগুৰিৰ উপৰি বাংলাদেশৰ ৰংপুৰ, পূব দিনাজপুৰ আৰু পশ্চিমবংগৰ পশ্চিম দিনাজপুৰলৈকে পৰিব্যাপ্ত। বিগত দিনত অনাবৃষ্টিৰ ফলত খেতি পথাৰ চিৰাল ফটা দিলে বৰষুণৰ ঐকান্তিক কামনাৰে আঁউসীৰ এন্ধাৰ ৰাতি হুদু চৰাই এটা ধৰি আনি জন-সমাগমহীন পথাৰত এটি খুঁটি পুতি তাতে সেইটো বান্ধি থৈ গাঁৱৰ তিৰোতাসকলে তিমিৰাচ্ছন্ন উজাগৰী নিশা কুঁটিৰ চৌদিশে বিবস্ত্ৰা হৈ নৃত্য-গীতৰ পোহৰ মেলিছিল। সৰলা গ্ৰাম্য বধুৰ বিবসনা

নৃত্য আৰু আকুল প্ৰাৰ্থনাত ইন্দ্ৰদেৱতা সন্তুষ্ট হৈ ভূমিত ঢালে বৰ্ষাৰ মূষলধাৰা— এনে এটি লোক বিশ্বাসৰ ভেটিতে হুদুমদেও পূজাই আত্মপ্ৰকাশৰ সুযোগ পায়। আজিকালি অৱশ্যে হুদু বন্ধা নিয়ম নোহোৱা হৈ গৈছে। এডাল কলগছ ৰোপণ কৰিয়ে অনুষ্ঠানটি অনুষ্ঠিত কৰা হয়। কলপুলিটো হুদুম খুঁটিৰূপে জনা যায়। এক সন্তানৰ মাতৃয়ে ৰাতি বিবস্ত্ৰা হৈ একে উশাহে হুদুম খুঁটি পোতা নিয়ম। খুঁটি পোতাৰ সাতদিন আগৰে পৰা সাতজনী অকুমাৰী ছোৱালীয়ে সাত ঘৰ লোকৰ পৰা ঘটিবে আনি জমাই থোৱা পানী পূজাথলীত ছটিয়াই তিৰোতাসকলে হালোৱা আৰু গৰুৰ ভূমিকা লৈ নাঙলেৰে মাটিডৰা চহোৱা বাঞ্চনীয়। লোকবিশ্বাসমতে, হুদুম খুঁটি পোতাৰ লগে লগে নহ'লে তিনিদিনৰ ভিতৰত বৰষুণ হয়। নহ'লে তিৰোতাসকলে আৰম্ভ কৰে হুদুমদেওৰ পূজা-অৰ্চনা। অৱশ্যে এই পূজাত পুৰোহিতৰ স্থান নাই। চকুত কাপোৰ বান্ধি মাথোন ঢাকুৱাই ঢাক বজাই থাকে। তিৰোতাসকলে গৃহস্থক খুৱাই-বুৱাই ৰাতি হুদুমদেওৰ পূজাৰ থলীলৈ আহি বিবস্ত্ৰা হৈ শ্লীল-অশ্লীল গীত গাই হুদুম খুঁটাৰ চাৰিওফালে নৃত্যৰ পদুম ফুলায়। নাৰীৰ যৌনধৰ্মী নৃত্য-গীতৰ ফলত বৰষুণ হোৱাৰ এটি প্ৰবল জনবিশ্বাস আজিও এই ভূ-খণ্ডত জীৱন্ত হৈ থকাটো উল্লেখযোগ্য। হুদুমদেওৰ পূজা উপলক্ষে গোৱা গীতসমূহ গোৱালপৰীয়া লোকসাহিত্যৰ অমূল্য সম্পদ।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি-কোষ

১২. চিয়াঁ গীত ঃ

বৰখেলীয়া অথবা পূৰ্ণধেৰীয়া ভকত-মহন্তসকলে ভকত সেৱাত গোৱা ৰূপকধৰ্মী তত্ত্বপূৰ্ণ গীতক চিয়াঁ গীত বোলা হয়। বৰখেলীয়া হ'ল— ৰাতি খোৱা গুপ্ত সম্প্ৰদায়ৰ এটি খেল। কিংবদন্তী অনুযায়ী মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ শিষ্য গোপাল আতাই সময়ৰ আহ্বান আওকাণ কৰিব নোৱাৰি বৰখেলীয়া সম্প্ৰদায়ৰ সৃষ্টি কৰিছিল। এই সম্প্ৰদায়ে শিক্ষা দিয়ে—

"খা মদৰ জোল যা কামিনীৰ কোল
তথাপি মুখে ৰাম কৃষ্ণ বোল।"

'চিয়াঁ' শব্দৰ অৰ্থ হৈছে ধৰ্মৰ নাম স্মৰণ কৰা। বৰখেলীয়া ভকতসকলে নাম উচ্চাৰণেৰে ধৰ্মৰ পথত অগ্ৰসৰ হয় আৰু গুৰুজনাৰ নাম-যশত তৎপৰ হৈ উঠে। এটা কালত ৰাতিখোৱা সম্প্ৰদায় গুপ্তভাৱে সমগ্ৰ অসমতে আছিল। এই গুপ্ত সম্প্ৰদায়ৰ ভিতৰত বৰখেলীয়া অন্যতম। তেওঁলোকে দোভাগ ৰাতি পঞ্চম-ৰ (মদ, মাছ, মাংস, মুদ্ৰা আৰু মৈথুন) সহযোগেৰে ভকতসেৱা আৰম্ভ কৰি পিছত চিয়াঁ গীতেৰে অনুষ্ঠানৰ সামৰণি মাৰে। মঙলদৈ অঞ্চলত প্ৰচলিত চিয়াঁ গীতৰ দুফাকি এনে ধৰণৰ—

(ক) 'আকাশী পুৰুষে বৈমন কৰিছে পৰকিতি পৰিছে ডিমা
ডিমাৰে ভিতৰে কৰে চিউ চিউ জীউৰ নাহিকে সীমা।।'

(খ) অ' নিজৰে চৰণে আহা বন্ধু সৱ ঐ অময়া হাটলৈ যাওঁ
সেই হাটতে পায় গজ মুকুতা ঐ পহাৰী চিনি বেহাওঁ।"

১৩. দৌল, ঝুলন আৰু ৰাসযাত্ৰা ঃ

ঝুলন যাত্ৰাৰ লগত বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ ভক্তিৰস সোমাই আছে যদিও এই উৎসৱৰ লগত নাট্যক্ৰিয়া সংযুক্ত হৈ আছে। ঝুলন যাত্ৰাত ৰাধাকৃষ্ণৰ যুগল মূৰ্তি একেলগে ৰাখি এখন দোলন ৰথত এডাল ৰছীৰে টানি দোল দি থকা হয়। ঝুলন যাত্ৰা বছৰৰ তিনিটা ডাঙৰ পূৰ্ণিমাৰ এটি পূৰ্ণিমাত অনুষ্ঠিত হয়। ল'ৰা-ছোৱালীৰ মাজত আজিকালি এই উৎসৱে অধিক জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিছে। এই অনুষ্ঠান উপলক্ষে নানা আমোদজনক অনুষ্ঠান পতা হয়। ঢুলীয়া, ওজাপালি, ভাওনা আদি দলৰ আমন্ত্ৰণেৰে বিশাল আয়োজন কৰি দৰ্শকক আপ্যায়িত কৰা হয়। অৰ্দ্ধ-নাটকীয়া ক্ৰিয়া-কলাপেৰে সংযুক্ত ঝুলন যাত্ৰা এক লোকধৰ্মী উৎসৱ।

ৰাস যাত্ৰা ৰাস পূৰ্ণিমাত অনুষ্ঠিত হয়। এই যাত্ৰা উপলক্ষে শ্ৰীকৃষ্ণৰ দশাৱতাৰ আৰু আন আন ক্ৰিয়াক কেন্দ্ৰ কৰি নাম প্ৰসংগ আৰু নাট্যানুষ্ঠান গঢ়ি উঠিছে। বিভিন্ন সত্ৰত ৰাস পাতি ভাওনা অনুষ্ঠিত হয়। ৰাস যাত্ৰাও এক প্ৰকাৰৰ অৰ্ধ নাটকীয় অনুষ্ঠানৰূপে গঢ় লৈ উঠিছে।

১৪. ঝেঁঝেৰা (পাৰ্টি) পাট্ৰি ঃ

কামৰূপ জিলাৰ কোনো কোনো অঞ্চলত 'ঝেঁঝৈৰা পাট্ৰি' নামে এক জনপ্ৰিয় লোকনাট্য প্ৰচলিত আছিল। বৰ্তমান ঝেঁঝেৰা পাট্ৰিৰ প্ৰচলন প্ৰায়

নোহোৱা হৈছে যদিও ইয়াৰ ৰূপ সলনি হৈছে। ঝেঁঝেৰা শব্দটোৰ অৰ্থ হৈছে 'যুঁজাৰু'। ঝেঁঝেৰা পাট্টি মানে হৈছে যুঁজাৰু দল। (ঝুঁঝ—যুঁজ)। এসময়ত আজাৰা গাঁৱৰ নোৱাপাৰা আৰু হীৰাপাৰাত ঝেঁঝেৰা পাট্টিৰ কৌতুক অভিনয় এসময়ত জনপ্ৰিয় হৈ পৰিছিল আৰু দৰ্শক হিচাপে গাঁৱৰ মানুহৰ ধাউতিও উপজিছিল।

নাট্যকাৰ উত্তম বৰুৱাৰ পৰা সংগৃহীত তথ্যানুসৰি ঝেঁঝেৰা পাট্টিৰ সাজ-পোছাকৰ বৰ্ণনা পোৱা গৈছে। দুজন ২৫ বছৰমান বয়সৰ ডেকা ল'ৰাই মূৰত গামোছাৰ পাগ মাৰি কঁকালত ঘৰত বোৱা কপাহী চুৰিয়াৰ পোন্ধ মাৰি যুঁজৰ বাবে সাজু হয় আৰু চং দেখুৱাবলৈ সাজু হৈ থিয় দিয়ে। এজনৰ মূৰৰ পাগত তামোলৰ ঢকুৱাৰ দুটা কৃত্ৰিম ম'হৰ শিং। মুখত চূণ, ৰঙামাটি আৰু কেঁচা হালধি। দুয়ো ভাৱৰীয়াই পিঠিৰে, বুকুৰে, টিকাৰে যুঁজ লাগি বগৰাই, ঢোল বজাই নানা ভংগি প্ৰদৰ্শন কৰে। বিজয়ী ভাৱৰীয়াজনক গোট খোৱা ৰাইজে দাঙি স্ফূৰ্তি কৰে আৰু শেষত দুয়োজন ভাৱৰীয়াক পানী পিঠা জলপান খুৱাই আদৰ-সাদৰ কৰে। কামৰূপৰ বিভিন্ন অঞ্চলত প্ৰচলিত আৰু এসময়ৰ জনপ্ৰিয় এই ঝেঁঝেৰা পাট্টিয়ে এক সুকীয়া বৈশিষ্ট্য ৰক্ষাৰে অসমৰ লোকনাট্যৰ সমল বৃদ্ধি কৰিছে বুলি ক'ব পাৰি।

[উৎস.ঃ অসমৰ লোকনাট্য— ৰাম গোস্বামী]

১৫. দেৱদাসী নৃত্য ঃ

কলহনৰ ৰাজতৰংগিনী, কৌটিল্যৰ অৰ্থশাস্ত্ৰ, দামোদৰ গুপ্তৰ কুট্টনীতম্ আদি গ্ৰন্থত আৰু সোমনাথৰ মন্দিৰত দেৱদাসী নৃত্য থকাৰ কথা জানিবলৈ পোৱা যায়। পদ্মপুৰাণ আৰু ভৱিষ্য পুৰাণতো ইয়াৰ উল্লেখ আছে। কালিদাসে 'মেঘদূত' কাব্যত দেৱদাসী নৃত্যৰ কথা উল্লেখ কৰিছে। অৱশ্যে ভাৰতৰ বিভিন্ন ঠাইত প্ৰচলিত এই নৃত্যৰ নাম ঠাই বিশেষে ভিন ভিন। মন্দিৰৰ দেৱতাৰ সন্তুষ্টিৰ বাবে এক শ্ৰেণীৰ নৰ্তকী ছোৱালী নিয়োগ কৰা হৈছিল। তেওঁলোকক দেৱদাসী (দেৱতাৰ দাসী) নামেৰে জনা গৈছিল। যদিও দেৱদাসী মূলতঃ নৃত্য-গীত আৰু বাদ্যৰ অনুষ্ঠান, তথাপি ইয়াৰ লগত অভিনয় জড়িত হৈ আছে।

অসমত দেৱদাসী নৃত্যৰ প্ৰচলন কেতিয়াৰ পৰা হ'ল তাক সঠিকভাৱে জনা নাযায় যদিও ইয়াক ঘাইকৈ শৈৱ ধৰ্মৰ প্ৰভাৱৰ ফল বুলি ক'ব পাৰি।

দেৱদাসীসকলক মন্দিৰৰ কামত নিয়োগ কৰিব পৰাটো সৌভাগ্যৰ কাৰণ বুলি ভবা হৈছিল আৰু সেয়ে অসমৰ ৰজাসকলে শিৱ মন্দিৰ স্থাপন কৰি তাত নৰ্তকী নিয়োগ কৰিছিল। গোলাঘাটৰ নেঘেৰিটিং, বিশ্বনাথৰ শিৱমন্দিৰ আৰু বজালীৰ নিকটৱৰ্তী ডুবি পৰিহৰেশ্বৰ দেৱালয়ৰ দেৱদাসী নৃত্যৰ নাম নুশুনা মানুহ অসমত নাই।

দেৱদাসী নৰ্তকীসকলে কঁকালত লহঙা বা মেখেলা ব্যৱহাৰ কৰিছিল। গাত হাতৰ সৰু গাঁঠিলৈকে ঢকা দীঘল বগা গাচোলা পিন্ধে আৰু বুকুত এখন ৰিহা টানি মেথনি মাৰি মূৰৰ খোপালৈকে পাৰ কৰি নিয়ে। হাত, কাণ, ডিঙি, নাক, হাতৰ আঙুলি, ভৰিৰ আঙুলি আদিত নানান অলংকাৰ পৰিধান কৰে। গৱেষক পণ্ডিতসকলে আলচ কৰি উলিয়াইছে যে এই নৃত্যত মন্দিৰৰ ওচৰৰ পুখুৰীত স্নান কৰি পানীৰ দাপোণত নিজৰ প্ৰতিবিম্ব চাই নিজকে সু-সজ্জিত কৰি কেশ বিন্যাসেৰে বিভিন্ন প্ৰসাধন সামগ্ৰী ব্যৱহাৰ কৰি লাস্যময়ী হৈ মন্দিৰৰ বিগ্ৰহক পূজা কৰা যেন দেখুওৱা হয়। ইয়াৰ বেশভূষা আৰু লয়লাস ভংগি বৰ চিত্তাকৰ্ষক। নৃত্যৰ লগত খোল, তাল, শংখ, ঘণ্টা আৰু বৰকাঁহৰ ব্যৱহাৰৰ কথা জনা যায়। খোলৰ বাৰটা ঘাতৰ নৃত্যৰ বিভিন্ন অংশ পৰিৱেশন কৰা হয়।

ৰজা-মহাৰাজৰ স্বেচ্ছাচাৰিতা আৰু কিছুমান কু-প্ৰবৃত্তিৰ লোকৰ কামনাৰ বলি হৈ দেৱদাসীসকলে বিভিন্ন ব্যভিচাৰত লিপ্ত হৈ পৰাৰ ফলত তেওঁলোকে সমাজৰ আস্থা হেৰুৱাই পেলালে আৰু এই প্ৰথা প্ৰায় লুপ্ত হৈ গ'ল। অৱশ্যে কোনো কোনো সুধী ব্যক্তিৰ আশাসুধীয়া প্ৰচেষ্টাত আজিকালি ই মঞ্চলৈকে গতি কৰি এক পুৰণি পৰম্পৰাক জন মানসৰ চক্ষু গোচৰলৈ আনিবলৈ সক্ষম হৈছে।

[উৎস ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ]

১৫. বোকা ভাওনা (ব্ৰহ্মচাৰী সত্ৰৰ) ঃ

নগাঁও জিলাৰ চামগুৰিৰ ওচৰৰ ব্ৰহ্মচাৰী সত্ৰত প্ৰতি বছৰে জন্মাষ্টমীৰ দিনা বোকা ভাওনা উৎসৱ উদ্‌যাপন কৰা হয়। শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মৰ পিছত কংসৰ ভয়ত বসুদেৱে যমুনা নদী পাৰ হৈ যশোদাৰ কাষত শ্ৰীকৃষ্ণক থৈ যায়। গকুলবাসীয়ে নন্দ-যশোদাৰ সন্তান বুলি গম পোৱাৰ পাছত প্ৰজাবৰ্গ আনন্দত আত্মহাৰা হৈ পৰে। ৰজাৰ পুত্ৰ সন্তান চাবলৈ হাতত বিভিন্ন খাদ্য দ্ৰব্য লৈ নন্দৰ গৃহলৈ যাওঁতে সকলো আত্মহাৰা হৈ বোকাত লুতুৰি-পুতুৰি হৈ ইজনে

সিজনক আঁকোৱালি লৈ মতলীয়া হৈ পৰে। এই মতলীয়া হোৱা দিনটোত বোকা ভাওনা (নন্দোৎসৱ) উৎসৱ পাতে বুলি এক প্ৰবাদ প্ৰচলিত। ৭৫০ বছৰীয়া সাতাম পুৰুষীয়া সত্ৰৰ নামঘৰত বিয়লি অনুষ্ঠিত বোকা ভাওনা সাধাৰণতে বালকসকলৰ মাজত সীমাবদ্ধ নাথাকে, যুৱক আৰু বৃদ্ধয়ো এই ভাওনাত অংশগ্ৰহণ কৰে। বোকা ভাওনাৰ বাবে প্ৰয়োজন হোৱা বোকামাটি যি ঠাইৰ পৰা অনা হয়, সেই ঠাইৰ চাৰি আঙুল ওপৰৰ মাটি খান্দি পেলাই দিয়াৰ পাছত ধৰ্মীয় ৰীতি-নীতিৰে পঞ্চামৃতসহ মাটি খান্দি গুড়ি কৰি চালনীৰে চলা হয়। সেই মাটিখিনি নামঘৰৰ মজিয়াত পানী মিহলি কৰি বোকাৰ উপযোগী কৰি লোৱা হ'ব। ভাওনাৰ শেষত দৰ্শকে বোকামাটিৰে তিলক ল'বলৈ হেতা-ওপৰা লগায়। ধৰ্মীয় প্ৰথাৰে বিভিন্নজনে তিলক লৈ ঘৰমুৱা হয়। বিশ্বাস মতে, এই তিলক ল'লে মানৱ জীৱনৰ বহু বাধা-বিঘিনি দূৰ হয়। তদুপৰি যিসকল শিশুৱে বোকা ভাওনাত অংশগ্ৰহণ কৰে সেইসকলৰ চৰ্ম ৰোগ নহয় বুলিও বিশ্বাস কৰা হয়। অসমীয়া সংস্কৃতিৰ লগত জড়িত এই বোকা ভাওনা ইতিহাসে গৰকা ব্ৰহ্মচাৰী সত্ৰত আহোম ৰাজত্বৰ দিনৰে পৰা পালন কৰি অহা হৈছে।

[উৎস ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ]

১৬. অ'ৰি (এউৰি) গীত ঃ

কামৰূপৰ ম'হো-হোৰ লেখীয়া গোৱালপাৰাৰ লোক অনুষ্ঠানটো অ'ৰি অথবা এউৰি অনুষ্ঠানৰূপে জনা যায়। আঘোণ মাহৰ পূৰ্ণিমা তিথিত ডেকাসকলে দলবদ্ধ হৈ ঘৰে ঘৰে গীত গাই পা-পইচা খুজি ফুৰে। এই গীতখিনিকে অ'ৰি অথবা এউৰি মগা গীত ৰূপে স্বীকৃতি দিয়া হৈছে।

বছৰত এদিনেই ডেকাহঁতে এনেদৰে মাগিবলৈ আহে গতিকে এই অনুষ্ঠানক প্ৰকৃততে এটা খেল বুলিহে কোৱা হয়। এউৰি মগা গীতত এনেদৰে আছে—

বছৰেৰ খেলা, আমি নকৰুং হেলা।'

বছৰেকত এদিন মাত্ৰ লাগিব, সেইবাবে কমকৈ ধান দিলে নহ'ব—কমেও একুলা দিব লাগিব—

'অৰি ৰে হাপাং পাং
এককুলা ধান পাং।"

কোনো কোনো গীতত কুলাৰ সলনি দোণ শব্দ পোৱা যায় —

আগ দুৱাৰতে দুকুলা বুন
ধান দিবি এক দুন।

অ'ৰি গীতত ভালেখিনি থলুৱা গছ-লতা, ফল-মূল প্ৰভৃতিৰ নাম পোৱাটো উল্লেখযোগ্য। কিছু সংখ্যক চৰাই-চিৰিকতিৰো নাম উল্লেখ হোৱাটো মন কৰিবলগীয়া। লক্ষ্মী আৰু দুৰ্গা দেৱীয়েও এই গীতৰ মাজেদি এভুমুকি দিছে। গতিকে দ্বিজেন নাথে ক'বৰ দৰে ৰচনা-ৰীতিৰ ফালৰ পৰা অথবা সুৰ-সংযোজনাৰ ফালৰ পৰা অ'ৰি গীতবোৰৰ বিশেষ বিশেষত্ব বা বৈচিত্ৰ্য থাকিলেও গীতবোৰত প্ৰতিফলিত লোক-সমাজ, পাৰিপাৰ্শ্বিকতা, পথাৰ-সমাৰ, প্ৰকৃতি ৰাজ্যৰ বিভিন্ন চিত্ৰই আমাক লোকগীতৰ লোক-সমাজখনৰ ভালেমান নজনা কথা জনাত সহায় কৰে। সমাজখনক বুজাত বা উপলব্ধি কৰাত তথ্য-পাতিৰ যোগান ধৰে।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ

১৭. আপী ওজা ঃ

অবিভক্ত কামৰূপ আৰু দৰং জিলাৰ বিভিন্ন ঠাইত এক শ্ৰেণীৰ ওজা আছে। সেই ওজাপালি দলটোত ওজা, দাইনাপালি আৰু পালি আটায়ে ছোৱালী। ছোৱালীৰ যি ওজাপালি অনুষ্ঠান, সেয়ে কামৰূপত আপী ওজা আৰু দৰঙত লিকিৰী ওজাপালি ৰূপে খ্যাত। বিয়াহ গোৱা ওজাপালিৰ আদৰ্শতে এইবিধ ওজাপালিৰ বিকাশ।

নলবাৰী, ব্যাসকুছি, দক্ষিণ কামৰূপৰ বিভিন্ন স্থান আৰু দৰঙত এনে দল দেখা যায়। বিভিন্ন পূজা-পাতল আৰু সভা উপলক্ষে ৰামায়ণ, মহাভাৰত আৰু বিভিন্ন পুৰাণৰ পদ আবৃত্তি কৰি নৃত্য ভংগিমাৰে আপী ওজাই তেওঁলোকৰ পৰিৱেশ্য কলা পৰিৱেশন কৰাটো উল্লেখযোগ্য। আপী ওজাই হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যৰ ভাষাত 'ভমকা ফুলীয়া মেখেলা আৰু ফুলাম আগুৰাণ পৰিধান কৰে; হাতত খাৰু, কাণত ডুল আৰু ডিঙিত মণিমালা পিন্ধি চুলি মেলি দলত থিয় দিয়ে আৰু অন্যান্য ওজাৰ দৰে নৃত্য-গীত পৰিৱেশন কাৰ্যত দলটো পৰিচালনা কৰে।" ৰেবানাথ শৰ্মাই জনাইছে যে আপী ওজাই নিজে তাল নবজায়। দাইনাপালি আৰু পালি কেইজনেহে দুই হাতেৰে তাল বজায়। কোনো কোনো ঠাইৰ আপী

ওজাত আকৌ ওজা আৰু দাইনাপালিহে ছোৱালী, বাদ্যবাদক পালিবোৰ পুৰুষ। উত্তৰ কামৰূপৰ ব্যাসকুছি অঞ্চলৰ আপী ওজা প্ৰখ্যাত।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ

১৮. দেওধনী নাচ ঃ

প্ৰাচীন কামৰূপৰ মন্দিৰে মন্দিৰে নৃত্য-গীতৰ অবাধ প্ৰচলনেৰে ৰজনজনাই আছিল। ধৰ্মৰ সৈতে জড়িত দেওধনী নৃত্য অসমৰ এক আপুৰুগীয়া সম্পদ। মাঁৰৈ বা মনসা পূজাৰ কালত দৰঙৰ সুকনানি ওজাসকলে দেওধনী নচুৱায়।

দেওধনীৰ পুংলিংগবাচক শব্দ হৈছে দেওধা। দেও বা দেৱতা যি ছোৱালীৰ গাত লম্ভে আৰু দেৱৰ মাত বা ধ্বনি কৰে, সেই ছোৱালীক দেৱধ্বনি বা দেওধনী বোলে। এই দেওধনীয়ে দেৱতাৰ বাণী ঘোষণা কৰে। যদিও নাটৰ বা মনসা পূজাত দেওধনী নচোৱা হয়; কিন্তু এদিনীয়া বা দুদিনীয়া মনসা পূজাত দেওধনী নানাচে। তিনি, পাঁচ, সাত, এঘাৰদিনীয়া মাঁৰৈ পূজাতহে দেওধনী নাচে।

দেওধনী নাচৰ সাজপাৰৰ ভিতৰত কঁকালত কপাহী বা মুগাৰ মেখেলা, প্ৰায় ১৮০ ছেঃ মিঃ আৰু ৩০ ছেঃ মিঃ দীঘল-পুতল এখন ৰঙীন চাদৰৰ বুকু বান্ধনী, কঁকালত সেই একে জোখৰ আন এখনি ৰঙীন কাপোৰৰ কঁকাল বান্ধনী, কান্ধৰ পৰা ভৰিৰ সৰু গাঁঠি স্পৰ্শ কৰা এখনি ফুটফুটীয়া চাদৰ। পিছফালে ওলমি থকা বুকু বান্ধনীৰ দুই মূৰত দুটা আৰু আগফালৰ কঁকাল বান্ধনীৰ মূৰত এটা ব্ৰহ্মা, বিষ্ণু, মহেশ্বৰ প্ৰতীকৰূপে তিনিটা গাঁঠি থাকে। দেওধনীয়ে হাতত গামখাৰু, মুঠিখাৰু আৰু বাজু, নাকত এখনীয় বা এঘাৰখনীয়া নাকফুল, কাণত সোণৰ জাংফাই, ফুটি, ডিঙিত চন্দ্ৰহাৰ, গলপতা, জোন বা ঢোল মাদুলি, আঙুলিত ৰূপৰ আঙঠি আৰু কঁকালত সেন্দুৰৰ ৰঙা ফোট লয়। চুলিটাৰি মূৰৰ ওপৰলৈ তুলি কলডিলীয়া বা কছাৰীখোপা বান্ধে। দেওধনী নাচৰ মূল আকৰ্ষণেই হ'ল দীঘল চুলি।

ওজাপালিয়ে পালিৰ সহযোগত বিভিন্ন দেৱ-দেৱীৰ বন্দনা আৰম্ভ কৰে। দেওধনীয়ে তেতিয়া বহা অৱস্থাতে মূৰটো লৰাই লৰাই সমগ্ৰ শৰীৰটো ছন্দোময় কৰাৰ ফলত খোপা সুলকি যায়। সেই সময়তে দুজনে জয়ঢোল দুটা লৈ আগবাঢ়ি

আহি গাৰ পৰা বগা চাদৰখনি গুচাই দিয়ে। দেওধনীয়ে তেতিয়া নৃত্য আৰম্ভ কৰে। এই নাচৰ ভাগ কেইবাবিধো। তাৰে কেইটামান হ'ল—কাৰ্তিক নাচন, কেঁচাইখাতী নাচন, ধনতোলা কুবেৰ নাচন, ধৰ্ম নাচন, ভৱানী নাচন, মেচা মেছেলীৰ নাচন, লক্ষ্মী নাচন, ৰণচণ্ডী নাচন, হাড়ী নাচন আদি।

শিৱ নাচনত কল ঠকুৱাৰ ডম্বৰু, কাৰ্তিক নাচনত দুই হাতে জোৰ লৈ, ৰণচণ্ডী নাচনত হাতত ঢাল আৰু তৰোৱাল লৈ আৰু হাড়ি নাচনত বাঢ়নী আৰু কলপটুৱাৰ কোৰ লৈ নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰে। কেঁচাইখাতী নাচোনত পাৰৰ নেলু চিঙি ৰক্ত পান কৰে। দেওধনী নৃত্যত ব্যৱহৃত প্ৰধান বাদ্যযন্ত্ৰ হৈছে জয়ঢোল আৰু খুতি তাল। জয়ঢোলত যি বাদী মাৰে তাৰ ভিতৰত খৰবাদী, গোৰবাদী, চাৰিচুকীয়া বাদী, দেওধনী, যোগানৰ বাদী, হনুমন্তীয়া বাদী আদিৰ নাম একে আষাৰতে ল'ব পাৰি।

এদিনৰ পৰা এঘাৰদিন জুৰি চলা মনসা পূজাৰ অন্তিম দিনা অৰ্থাৎ ভৰ দঁকৰ দিনা গধূলি নাচনীজনী অচেতন হৈ পৰে। এই দঁকৰো নাম বেলেগ বেলেগ। যেনে—শিৱ দঁক, ছায়া-মায়া দঁক, ভৰ দঁক আদি। দঁকত অচেতন হৈ পৰাৰ পিছত পালিসকলে আগতে সজাই থোৱা বিচনা এখনত দেওধনীক শুৱাই দি গাত এখন বগা চাদৰ দি ঢাকি দিয়ে। তাৰ পিছত ওজাই লক্ষীন্দৰক সৰ্পই দংশন কৰাৰে পৰা পুনৰ্জীৱন পোৱালৈ দীঘলীয়া অংশটো খৰতালত গাই শেষ কৰাৰ পিছত দেওধনী চেতনা পোৱাৰ ভাও ধৰি উঠি বহে। দেওধনী অচেতন অৱস্থাতে থকা কালত ভৱিষ্যৎ বাণী কৰিব পাৰে বুলি এটা লোক বিশ্বাস আমাৰ সমাজত আজিও প্ৰচলিত হৈ আছে।

কিছু বছৰ পূৰ্বে দেওধনী নামৰ পৰিৱেশ্য কলাবিধ প্ৰায় মৃতপ্ৰায় অৱস্থা পাইছিলগৈ। কিন্তু আমাৰ সমাজৰ সৎ প্ৰচেষ্টাত তথা সংবাদ মাধ্যমৰ উৎসাহত আজি পুনৰ দেওধনী নাচে নতুন সাজপাৰ পৰিধানেৰে বিশ্বৰ দৰবাৰলৈ যাবলৈ সক্ষম হৈছে।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ

১৯. চেৰাঢেক ঃ

চেৰাঢেক এবিধ দৰঙী লোকসংগীত। এই সংগীত মুছলমান সমাজতহে প্ৰচলিত। দৰঙী ওজাপালিৰ সুৰতেই চেৰাঢেক পৰিৱেশন কৰা হয়। চেৰাঢেক

নামটোৰ প্ৰসংগত বিভিন্নজনে বিভিন্ন মন্তব্য দিছে। কোনো কোনোজনে মন্তব্য দিয়ে যে ইয়াৰ গীতৰ ঢেক অংশ চিঞৰি চিঞৰি গোৱা হয় বাবে চেৰাঢেক বোলা হয়। আনহাতে এই গীতৰ ঢেক বা সুৰটো একেটা স্তৰতে নাথাকে। উচ্চ স্তৰৰ পৰা মধ্য স্তৰলৈ বা মধ্য স্তৰৰ পৰা উচ্চ স্তৰলৈ অৱৰোহন আৰোহন কৰি থাকে।

২০. পালাগান বা দোত্ৰা গান ঃ

কুশান গানৰ সমপৰ্যায়ৰ আন এবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠান হৈছে পালা গান বা দোত্ৰা গান। পালা গানত মূল গায়কে বেনাৰ সলনি দোত্ৰা সংগত কৰে। সেয়েহে এইবিধ অনুষ্ঠানক দোত্ৰা গান বুলিও অভিহিত কৰা হয়।

পালাগান বা দোত্ৰা গান বিশেষভাৱে অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাত প্ৰচলিত। এই অনুষ্ঠানৰ জৰিয়তে ধৰ্মনিৰপেক্ষ লোক কাহিনীহে পৰিৱেশন কৰা হয়। অৰ্থাৎ এইবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠানৰ গীতৰ কাহিনী-বস্তু ৰামায়ণ বা আন পৌৰাণিক কাহিনী আশ্ৰিত নহয়।

পৰিৱেশনৰ দিশলৈ লক্ষ্য ৰাখি পালা গান বা দোত্ৰাক দুভাগত ভাগ কৰা হৈছে। সেয়া হ'ল খাড়া তালি বা খাড়া তাল আৰু বৈস্না তালি। পূৰ্ণ পৰ্যায়ৰ দলৰ দ্বাৰা সম্পূৰ্ণভাৱে নাট্য কাহিনীভাগ পৰিৱেশিত হোৱা পালাগানক 'খাড়াতালি' বা 'খাড়াতাল' বোলা হয়। আকৌ মূল গায়কে দোৱাৰীৰ সহায়ত বহি বহি গীতপদ আৰু কথোপকথনেৰে কাহিনীভাগ পৰিৱেশন কৰিলে তাক 'বৈস্না-তালি' বুলি কোৱা হয়। এইবিধ লোকনাট্যানুষ্ঠানক কোনো কোনো অঞ্চলত কেচ্ছা বা কিচ্ছা (লোককাহিনী)ৰ লগত সম্পৰ্ক গভীৰ হোৱা বাবে 'কেচ্ছা বৃন্দী' গান বুলিও কোৱা হয়।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ লোকনাট্য আৰু অংকীয়া ভাওনা।

২১. সোণাৰায় গীত ঃ

অবিভক্ত গোৱালপাৰা অঞ্চলৰ এবিধ প্ৰাচীন গীতৰ অনুষ্ঠান হৈছে সোণাৰায় গীত। ব্যাঘ্ৰ দেৱতাক সন্তুষ্ট কৰিবৰ বাবে এইবিধ গীত পৰিৱেশন কৰা হয় বুলি এক জনবিশ্বাস এই অঞ্চলত প্ৰচলিত আছে। এই অনুষ্ঠান আঘোণ মাহৰ সংক্ৰান্তিৰ পৰা আৰম্ভ হৈ গোটেই পুহ মাহ জুৰি চলে।

সোণাৰায় গীত সাধাৰণতে সাতডাল 'মাদুৰা' (বিৰিণা, বাতা) সমানকৈ কাটি মৰাপাটেৰে এটা ফুল তৈয়াৰ কৰি মাদুৰাৰ মূৰত বান্ধি দিয়ে; ফুলটোত ৰঙা-নীলা, বগা তিনি প্ৰকাৰৰ ৰং দিয়ে। ইয়াকে সোণাৰায় বুলি গণ্য কৰা হয়। গাঁৱৰ ডেকাসকলে দল বান্ধি এই সোণাৰায় কান্ধত লৈ ঘৰে ঘৰে গৈ খোল-তাল বজায় আৰু হাতত থকা বাঁহৰ লাঠিৰে মাটিত খুন্দিয়াই গীত-পদ গায় আৰু গৃহস্থৰ পৰা মাগন মাগে। মাগন মাগিবৰ বাবে এই গীত-পদ গোৱা হয় কাৰণে কোনো কোনোৱে এই গীতক'মাগন গীত' বুলিও কয়। এই পূজাৰ বাবে দন-ধান দিবলৈ অৱহেলা কৰিলে ডেকাসকলে বিভিন্নধৰণে গীত গাই অভিনয় কৰি দেখুৱায় আৰু অভিশাপ দিয়ে। গোটেই পুহ মাহটো গাঁৱৰ ঘৰে ঘৰে গৈ মাগি পোৱা ধনেৰে পুহৰ সংক্ৰান্তিৰ দিনা সোণাৰায় পূজা পাতে আৰু ডেকাবোৰে ভোজ ভাত খায়।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ লোকনাট্য আৰু অংকীয়া ভাওনা।

২২. দেওধনী নাচৰ মেছা ঃ

মনসা পূজাত দেওধনীয়ে নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰি থকা কালত এজন লোকে আঁঠুলৈকে ভুনি মাৰি, গাল আৰু মুখত বগা পিঠাগুৰি ঘঁহি হাতত কলঠৰুৱাৰ টকা এটা লৈ পুৰুষ এজনে দেওধনীৰ আশে-পাশে ঘূৰি ঘূৰি নৃত্য প্ৰদৰ্শন কৰা দেখা যায়। এইদৰে নৃত্য কৰা লোকক মেছা বোলে। আকৌ, দেওধনীক কোনোৱে মেছনী বোলে। ঘূৰি ঘূৰি নাচি থকা মেছাই মাজে সময়ে টকা বজাই তিয়া, তিয়া বুলি বিকট চিঞৰ মাৰি মেছনীৰ সৈতে ৰাইজৰ পৰা পইচা খোজাৰ নৃত্য ভংগী দৰ্শায়। সেই পইচাৰে মেছা-মেছনীৰ বিবাহ হোৱাৰ যি অভিনয় কৰে সি সমজুৱাক হাঁহিৰ সমল যোগায়। এইবিধ অনুষ্ঠানে অসমীয়া লোকনাট্যৰ ভঁৰাল চহকী কৰিবলৈ সক্ষম হৈছে।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি-কোষ।

২৩. ধুৰা নাট ঃ

ঊনবিংশ শতিকাৰ প্ৰথম ভাগত উজনি অসমত অংকীয়া নাটৰ আৰ্হিত ব্ৰজবুলি ভাষাৰ প্ৰভাৱশূন্য এক প্ৰকাৰ নতুন নাটে ভুমুকি মাৰে। এইবিধ নতুন নাটককে ধুৰা নাট বা ভাওনা নাট আখ্যা দিয়া হৈছে। ধুৰা নাটসমূহ আৰু ইয়াৰ অভিনয় যথাৰ্থতে লোকনাট্য আৰু লোক অভিনয়ৰ পৰ্যায়ভুক্ত। ধুৰা

নাটত গদ্যৰ প্ৰয়োগ নাই। সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশৰ পৰা আৰম্ভ কৰি পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ বচন আৰু ঘটনাৰ সংযোগ সূত্ৰৰ কথাৰ ঠাইত গীতেৰেই প্ৰয়োগ হৈছিল। জনসাধাৰণৰ মনোৰঞ্জনৰ বাবে ৰচনা কৰা এই নাটসমূহত ভক্তিধৰ্ম প্ৰচাৰৰ উদগ্ৰ বাসনা পাবলৈ নাই। ইয়াৰ বিপৰীতে আছে পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ কথাৰ কটা-কটি, লম্ফ-জম্ফ আৰু উপৰ্যুপৰি যুদ্ধ-বিগ্ৰহৰ দৃশ্যৰ সংযোজনা।

খুলীয়া ভাওনাৰ ওজা নাইবা ভাৰীগানৰ গাঁৱলীয়াৰ লেখীয়াকৈ ধুৰা নাটৰ অভিনয়তো সূত্ৰধাৰে সোঁহাতেৰে চোঁৰৰ ঘূৰাই খোলৰ ছেৱে ছেৱে নাচি ঘটনাৰ আৰম্ভণি কৰে আৰু গীত-নৃত্যৰ মাজেদিয়ে তাক পৰিণতিলৈ আগবঢ়াই নিয়া দেখা যায়। ধুৰা নাটৰ অভিনয়ত বহুৱা চৰিত্ৰৰ প্ৰাধান্য মন কৰিবলগীয়া। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই তেখেতৰ 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্য'-গ্ৰন্থত লিখিছে যে ধুৰা গীতৰ প্ৰাধান্য হেতুকে এইবিধ নাটৰ নাম ধুৰা নাট। ইয়াত বঙলা ধপ-কীৰ্তনৰ প্ৰভাৱ স্পষ্ট ৰূপত দেখা যায়।

ধুৰা নাটসমূহৰ বিষয়বস্তু চয়ন কৰা হৈছে বধকাব্যসমূহৰ পৰা। যেনে— খটাসুৰ বধ, বঘাসুৰ বধ, কুলাচল বধ, দ্ৰোণাচাৰ্য বধ আদি। এই বধকাব্যসমূহৰ উপৰিও ধুৰা নাটৰ ৰচনাত হৰণ কাব্যসমূহেও সমল নোযোগোৱাকৈ থকা নাই। যেনে—কুমৰ হৰণ, ঊষা হৰণ, সীতা হৰণ আদি কাহিনী ধুৰা নাটত প্ৰদৰ্শিত হয়।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি-কোষ

২৪. সোণাৰায় পূজা ঃ

সোণাৰায় হৈছে বাঘৰ দেৱতা। এটা সময়ত অসম হাবি-জংগলেৰে ভৰা আছিল। হাবিত আছিল প্ৰচুৰ পৰিমাণে বাঘ। বাৰিষা কালত বাঘবোৰে পাহাৰত আশ্ৰয় লৈ খৰালিৰ লগে লগে ভৈয়ামলৈ নামি আহি মানুহ আৰু মানুহৰ পোহনীয়া গৰু-ম'হ, ছাগলী প্ৰভৃতি খায়। পথাৰ আৰু গোহালিৰ পৰা বাঘে গৰু আৰু গৰু পোৱালি লৈ যোৱা ছবিখনি বহুতৰে চিনাকি। এই সম্ভাব্য বিপদ আঁতৰাবলৈ গাঁৱৰ গৰখীয়া আৰু ডেকাহঁতে খোল, তাল আৰু লাঠি লৈ ঘৰে ঘৰে পা-পইচা সংগ্ৰহ কৰি পুহ মাহৰ সংক্ৰান্তিৰ দিনা সোণাৰায় পূজা পাতি সকলোৱে একেলগ হৈ ভোজ ভাত খায়। আঘোণ মাহৰ সংক্ৰান্তিৰ দিনাৰে পৰা সোণাৰায়ৰ মাগন আৰম্ভ হয় আৰু গোটেই পুহ মাহটোত ই অব্যাহত থাকে। পশ্চিম গোৱালপাৰাৰ উপৰিও ৰংপুৰ, কোচবেহাৰ আৰু উত্তৰ-পূব মৈমন

সিং জিলাত সোণাৰায় পূজা অদ্যাপি অব্যাহত আছে। গোৱালপাৰাৰ বড়োসকলৰ মাজতো সোণাৰায় পূজাৰ চলতি মন কৰিবলগীয়া। তেওঁলোকে বাঘক মৌছা আৰু বাঘৰ উপাসকসকলক মৌছাহাৰী বোলে। গৰখীয়া ল'ৰাহঁতে এই পূজা কৰিবলৈ ঘৰে ঘৰে মাগি ফুৰোঁতে যি গীত গায় তাৰ অসমীয়া ভাবানুবাদ এনে ধৰণৰ—

'বাঘ বা শিয়াল ৰজাই যাতে পোহনীয়া জীৱ-জন্তুবোৰ অনিষ্ট কৰিব নোৱাৰে, তাৰ বাবে আমি পহৰা দিম। গৃহস্থসকল, বাঘ বা শিয়াল পূজাৰ বাবে দক্ষিণা দিয়া।'

সাতডাল বিৰিণা (মাদুৰা) সমানকৈ কাটি মৰাপাটেৰে সজা ফুল এটা তাৰ ওপৰত লগায়। ফুলটো ত্ৰিৰঙী। মাটিৰ টিপ এটা সাজি তাতে বিৰিণাৰে সজা এই সোণাৰায় স্থাপন কৰি গৰখীয়া আৰু ডেকাহঁতে সভক্তিৰে পূজা কৰাৰ পিছত নদীত উটুৱাই দিয়া নিয়ম। সোণাৰায় গীতত ধৰ্ম ঠাকুৰ, শিৱ ঠাকুৰ আৰু ৰাখোৱাল গীত একাকাৰ হৈ পৰিছে। গীতৰ নমুনা—

(ক) জংঘল পোৰা গেলি ৰে
ওৰে উৰিয়া পৰে ছাই
এমন সুন্দৰী কন্যাৰ
নাই বাপ বাই
জংগল পোৰা গেলৰে

(খ) 'সত্য ঠাকুৰ সোণাৰায়
গাইৰস্থক দে তুই বৰ' আদি।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ

২৫. গোৱালিনী যাত্ৰা ঃ

মুখাৰ ব্যৱহাৰ থকা অবিভক্ত গোৱালপাৰা জিলাৰ এবিধ জনপ্ৰিয় নাট্যানুষ্ঠান হ'ল গোৱালনী যাত্ৰা। এই যাত্ৰাত সংলাপ অৱশ্যে নিৰ্দিষ্ট নহয়, ভাৱৰীয়াসকলে ৰংগস্থলীতে বুজাবুজিৰে বিভিন্ন সংলাপ আৰু ভংগি ব্যৱহাৰ কৰাটো উল্লেখযোগ্য। লাউৰ খোলাৰ মুখা এই যাত্ৰাত ব্যৱহাৰ হয়। এজনী গোৱালিনীক কেন্দ্ৰ কৰি কিছুমান বিক্ষিপ্ত ঘটনাৰ সংযোজনাৰে দৰ্শকৰ মনোৰঞ্জন কৰাই এই যাত্ৰাৰ মুল কথা। যেনে—এই দৃশ্য ঃ বিয়া বলিয়া

ভেৰাকান্ত! বহু কষ্টেৰে সি বিয়া কৰালে। ঘৰলৈ কইনাক আনি ওৰণি দাঙি দেখে যে সেয়া কন্যা নহয় ল'ৰাহে। গোৱালিনী যাত্ৰাত থকা চৰিত্ৰসমূহৰ ভিতৰত গোৱালনী, ম'হ-গুৱাল, বৰকান্দাজ, মাছ-পোহাৰী, বাঘ, ভালুক, ম'হ লগুৱা আদি প্ৰধান। এই যাত্ৰাত দোতৰাৰে গোৱা মৈষালী গীতবোৰ সুশ্ৰাব্য।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ

২৬. গোঁসাই প্ৰৱেশৰ নাচ ঃ

শ্ৰীকৃষ্ণ অথবা শ্ৰীৰামচন্দ্ৰই সংগী সমন্বিতে ৰঙ্গভূমিত যি নাচেৰে প্ৰৱেশ কৰে, তাকেই কোৱা হয় গোঁসাই প্ৰৱেশৰ নাচ অথবা কৃষ্ণ প্ৰৱেশৰ নাচ। জয়জয়তে গোঁসায়ে অগ্নিগড়ৰ তলত, আঁৰ কাপোৰৰ আঁৰত সেৱা ভংগিত থাকি আঁৰ কাপোৰ আঁতৰোৱাৰ লগে লগে ললিত লয়তে হাতেদি মংগলসূচক ভংগি দেখুৱাই নাচৰ পাতনি তৰে। বহাৰ পৰা গোঁসাই থিয় হয় আৰু পদচালনাৰে নৃত্য কৰি হাতেৰে বংশীবাদন ভংগিমা দেখুৱাই ত্ৰিভংগ ভংগিত থিয় দি নাচৰ সামৰণি পেলায়। নাচটোৰ ভাগ দুটা—বাজনাৰ নাচ আৰু শ্লোকৰ নাচ। ৰাম-কৃষ্ণ উভয়ৰে নাচ-বাজনা অভিন্ন, শ্লোক আৰু তাৰ নাচহে বেলেগ। সূত্ৰধাৰী নাচৰ দৰে এই নাচৰো অন্তিম বংশৰ নাচ দ্ৰুত লয়ত সম্পন্ন হয়। সত্ৰীয়া নৃত্যত বিশাৰদ প্ৰদীপ চলিহাদেৱৰ ভাষাত—"গোঁসাই নাচত বংশী হস্ত, স্বস্তিক পদ, অলপদ্ম, পতাক হস্তৰ বাদে অন্য শাস্ত্ৰীয় আংগিকৰ প্ৰয়োগ নাই।

গোঁসাই নাচৰ সাজ-পাৰ এনে ধৰণৰ—'পিন্ধা ধুতিখন হালধীয়া, বাউসীলৈকে গা ঠকা হালধীয়া চোলা, পিছফালে বাউসীৰ পৰা আঁঠুলৈকে বা কঁকাললৈকে ওলমি পৰা নীলা ৰঙৰ নানা চুমকিৰে কৰা কাৰুকাৰ্যখচিত কাপোৰ..... কঁকালত কৰধনি। ডিঙিত মণিমালা। হাতত খাৰু; মূৰত কাৰুকাৰ্য খচিত ওপৰৰ ভাগত ম'ৰা পাখি গজা এটি কিৰিটি।"

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি-কোষ।

২৭. চটকা গান ঃ

পশ্চিম অসমৰ বিভিন্ন জনগোষ্ঠী বিশেষকৈ ৰাজবংশী সম্প্ৰদায়ৰ মাজত প্ৰচলিত চট্‌কা গান এক জনপ্ৰিয় পৰিৱেশ্য কলা। প্ৰেম বা শৃংগাৰ ৰসাত্মক গীতৰ ভাৱাইয়াৰ বিপৰীত বৈশিষ্টপূৰ্ণ গীত হ'ল চটকা গান। শৃংগাৰ মূল ৰস হ'লেও চটকাত শ্লেষ আৰু ব্যংগই গুৰুত্বপূৰ্ণ স্থান অধিকাৰ কৰি আহিছে। পিছে বিমল হাস্যৰস আৰু কৰুণ ৰসো এই গীতত পৰিলক্ষিত। গহীন, গম্ভীৰ মানেই ভাৱাইয়া আৰু চঞ্চল অথবা কিছু তৰল মানেই চট্‌কা। গীতৰ গতিও জান-জুৰিৰ দৰে ক্ষিপ্ৰ। আনহাতে ভাৱাইয়া যেন এখন বিস্তীৰ্ণ নৈ। কিন্তু চঞ্চল অথবা তৰল হ'লেও চটকা গানৰ মাজত কেতিয়াবা দেখা যায় গভীৰ বেদনাৰ মৰ্মবাণী, সমাজ জীৱনৰ কৰুণ প্ৰতিচ্ছবি। (প্ৰেম জানে না ৰসিক কালাচাঁদ/ওৰে ঘুইৰে মৰে/কতদিন বন্ধুৰ সংগে হৰি দৰশন বন্ধুৰে)। কিছু তৰল অৰ্থাৎ লৌকিক ৰসযুক্ত এইবিধ পৰিৱেশ্য কলাৰীতি ক্ষিপ্ৰ গতিময় হোৱাৰ বাবে জনসাধাৰণৰ মাজত ই অতি জনপ্ৰিয়। এই গীতত দোতৰা বাদ্যযন্ত্ৰ অপৰিহাৰ্য। এই গীতৰ এটি উদাহৰণ—

অ' মোৰ ভাওজীয়া কয়
অ' মোৰ ননদীয়া কয়
মুই সুন্দৰী ৰান্ধোন জানিস না
আৰে না না নাৰে...
মুই সুন্দৰী ৰান্ধোন জানিস না.....!

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি কোষ

২৮. জেজেৰা দল ঃ

দক্ষিণ কামৰূপ আৰু দক্ষিণ গোৱালপাৰাৰ সংলাপ আৰু গতিবিহীন পৰিৱেশ্য কলাৰ নাম জেজেৰা দল। থলুৱা ভাষাত ইয়াৰ নাম যথাক্ৰমে ঝেঝেৰা আৰু জেৰ্জেৰীয়া দল। বিশেষ সাজপাৰ পিন্ধি ৰঙালী বিহুৰ কালত ঘৰে ঘৰে এই জেজেৰা দলে নৃত্য কৰি ফুৰাটো বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ। দলটোত মাত্ৰ চাৰিজন লোক থাকে। তিনিজনৰ তিনিটা সৰু ঢোল (এই সৰু ঢোলকেইটাক ঝেঝেৰা বোলা হয়) আৰু এযোৰ মঞ্জিৰা। জেজেৰা তিনিটাৰ দুটা চল্লিশ ছেণ্টিমিটাৰ দৈৰ্ঘৰ আৰু অৱশিষ্টটো প্ৰায় ত্ৰিশ চেণ্টিমিটাৰ দীঘলীয়া কিছু শূলাকৃতিৰ। দীঘলীয়া জেজেৰা লোৱা লোক দুজনে মূৰত ক'লা কাপোৰেৰে সজা বিশেষ ধৰণৰ টুপী, গাত ৰঙীন চোলা আৰু কৃত্ৰিম গোঁফ পৰিধান কৰে। গাত মণিমালাও থাকে। পিন্ধনত গামোচা বা হাফপেণ্ট পৰিধান কৰে যদিও দক্ষিণ গোৱালপাৰাৰ ফালে মূল জেজেৰা দুজনৰ সাজপাৰত ইছলামী প্ৰভাৱ লক্ষণীয়। তৃতীয় ঢোলবাদক আৰু চতুৰ্থজনে সাধাৰণ সাজ পৰিধান কৰা দেখা যায়।

জেজেৰা বাদ্য বজাই বজাই শিল্পী দুজনে নৃত্য কৰে—এজনে নাচি নাচি আনজনক খেদি যায় আনজনে ইজনক আকৌ খেদি আহে। মাজে মাজে ঢোলেৰে মাৰিবলৈ উদ্যত হোৱাৰ ভংগিমা দেখুৱায়। ইজনে সিজনক কাণত ধৰি আনে। এনেদৰে কিছু সময় বীৰ নৃত্য চলাৰ অন্তত ঢোল বাদ্যৰ বিশেষ ঘাতেৰে নাচোনৰ সমাপ্তি ঘোষিত হয়। সৰু মাৰি এডালেৰে কোবাই তোলা ঢোলৰ ধ্বনিত এটা সুৰ বিদ্যমান। গুৰিয়াল ঢোল বাদকজনে বাদ্যৰে শুভাৰম্ভ কৰাৰ পাছত বাকী দুজনে ঢোল বজাই নৃত্য পৰিৱেশন কৰে। প্ৰাচীন জনজাতীয় চিকাৰ নৃত্যৰ আধাৰত জেজেৰা নৃত্যই দক্ষিণ কামৰূপৰ বিস্তীৰ্ণ অঞ্চলত গা কৰি উঠাৰ সম্ভাৱনা নুই কৰা টান। মাধৱ কন্দলিয়ে উল্লেখ কৰা জিজিৰা কাহালি শিংগা অথবা দৰং ৰাজবংশাৱলী উল্লিখিত ঝোঞ্জৰা (ঝোঞ্জৰা বজালে ভাল) বাদ্যযন্ত্ৰই দক্ষিণ কামৰূপৰ জেজেৰা দলে ব্যৱহাৰ কৰা ঝেঝেৰালৈ মোট সলাব পাৰে।

সহায়ক পুথি ঃ অসমৰ সংস্কৃতি-কোষ।

দ্বিতীয় অধ্যায়

অসমীয়া নাটৰ উদ্ভৱ আৰু অগ্ৰগতি

শ্ৰীশংকৰদেৱ-যুগ

অংকীয়া নাট, ভাওনা, পচতি

অংকীয়া নাট ঃ মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে খ্ৰীষ্টীয় পঞ্চদশ শতাব্দীত অসমত নৱ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰৰ বাবে সাৰ্বিকভাৱে যিবোৰ মাধ্যমৰ প্ৰয়োগ কৰিবলৈ লৈছিল, তাৰ ভিতৰত কলাত্মক মাধ্যম হৈছিল নাট, নৃত্য আৰু গীত। নামঘৰৰ সৃষ্টিও মঞ্চৰূপে ইয়াৰ মাজত সোমাই আছে। এই মাধ্যম বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ মূল উপাস্য দেৱ অৰ্থাৎ ভগৱান শ্ৰী হৰিৰ লীলাত্মক ঘটনাৱলী প্ৰদৰ্শনৰ বাবে সুপ্ৰয়োগ কৰিবলৈ যাওঁতেই সৃষ্টিধৰ্মী প্ৰতিভাশীল শ্ৰীশংকৰদেৱৰ ৰচনাত প্ৰতিভাত হৈছিল এই নতুন সৃষ্টি। ইয়াত উল্লেখ কৰি অহা অসমত প্ৰচলিত থকা লৌকিক ৰংগানুষ্ঠান পুতলা নাচ, ওজাপালি আৰু ঢুলীয়া অনুষ্ঠানৰ বিভিন্ন কলা-কৌশল আৰু আংগিকৰ জ্ঞান, অসম আৰু সৰ্বভাৰতত প্ৰচলিত হৈ থকা ধ্ৰুপদী সংস্কৃত নাটকসমূহৰ প্ৰচলন আৰু মঞ্চায়ন আৰু অসমৰ বাহিৰত ভাৰতীয় লৌকিক ৰংগানুষ্ঠানসমূহৰ জ্ঞান তীৰ্থ ভ্ৰমণত লাভ কৰি শ্ৰীশংকৰদেৱে সেইবিলাক উপাদানকে লৈ এক নিভাঁজ অসমীয়া নাট্যানুষ্ঠানৰ সৃষ্টি কৰিলে। এই নাট্য কলাকে অংকীয়া নাট কোৱা হৈছে; এটা মাত্ৰ অংকতে নাটকৰ ঘটনাৱলী সীমিত হোৱা বাবে। ইয়াক নামঘৰ বা অন্যান্য পবিত্ৰ অনুষ্ঠানত নৃত্যৰ জৰিয়তে মঞ্চায়ন কৰা বাবে কোৱা হৈছে ভাওনা।

ইয়াৰ নামকৰণ—'অংক' আৰু 'অংকীয়া' ঃ শ্ৰী শংকৰদেৱে তেওঁৰ সৃষ্ট নাটসমূহক নিজে *নাট, নাটক* আৰু *যাত্ৰা* শব্দেৰে নিজৰ লেখাত প্ৰকাশ কৰিছে। *'ৰুক্মিণীহৰণং নাম নাটকং মুক্তি সাধকম্, 'ইতি শ্ৰীৰামবিজয়নাম নাটোহয়ং সম্পূৰ্ণম্'। কালিয়দমন নাম লীলা যাত্ৰা কৌতুকে কৰব'* ইত্যাদি। ড° নেওগদেৱে কৈছে—"মহাপুৰুষৰ কালত অঙ্ক নামটি নাছিল। শঙ্কৰদেৱে

নাট, নাটক, নৃত্য আৰু যাত্ৰা নামকেই ব্যৱহাৰ কৰিছে। তাৰ ভিতৰত নাটক শব্দটোৰ ব্যৱহাৰেই সৰ্বাধিক।" (অঙ্কমালাৰ আগকথা)।

পাছৰ চৰিত-ৰচনাৰ সময়ছোৱাত মহাপুৰুষৰ অব্যৱহৃত অংক আৰু ঝুমুৰা শব্দ দুটা ওলাল। লগতে 'বাৰ অংক' বা 'বাৰ নাট' আখ্যানটোৰো বোধহয় তেতিয়াৰে পৰাই উদ্ভৱ হৈছে।

'অংক' শব্দটো সংস্কৃতৰ পৰাই চয়ন কৰা হৈছে। সংস্কৃত দশৰূপকৰ ভিতৰত অংক (উৎসৃষ্টাংক) এক অংক থকা নিৰ্দিষ্ট সংজ্ঞাৰ ভিতৰত এবিধ ৰূপক। ইয়াৰ বিতৰত ভাণ, ব্যায়োগ, বীথীও একোবিধ ৰূপক। আকৌ 'অংক'ৰ অৰ্থ হৈছে এখন নাটকৰ এটা অংক। শিথিলভাৱে অংক মানে সাধাৰণভাৱে নাটককে বুজায়। বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ চৰিত পুথিৰ কালত ই সকলো নাটককেই বুজাইছিল। কৃষ্ণ দাস কবিৰাজৰ 'চৈতন্য চৰিতামৃত'ত কৈছে—'আজি কৰি বাঞ নৃত্য অঙ্কেৰ বিধান?

ড° সুশীল কুমাৰ দেৱে কৈছে—"The word *anka* is used in medieaval vernacular literature in the sense of drama in general, without any reference, express or implied, to the highly technical *Anka* of the Sanskrit Drama."

গতিকে বৈষ্ণৱ নাট্যাকাৰসকলে ৰচনা কৰা তেতিয়াৰ সকলো এক অংকৰ নাটকেই পৰৱতী সময়ত এক অংক আছে (অঙ্ক + ঈয়া), এই অৰ্থতে 'অংকীয়া' নাট হৈ পৰিল।

অঙ্কীয়া নাটৰ ৰচনাৰ আৰ্হি সংস্কৃত নাটকৰ। সংস্কৃত নাটকৰ পূৰ্ব ৰংগৰ অনুৰূপ ধেমালি, নান্দী শ্লোক, প্ৰস্তাৱনা আৰু ভৰত বাক্যৰ অনুৰূপ মুক্তিমংগল ভটিমা আৰু সূত্ৰধাৰৰ প্ৰয়োগে সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰভাৱকে নিৰ্দেশ কৰে। আনহাতে, সংস্কৃত নাটকৰ সূত্ৰধাৰৰ বিপৰীতে অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰত ওজাপালি আৰু পুতলা নাচৰ ওজাৰ লক্ষণ বিদ্যমান। এনে ধৰণৰ নাট প্ৰযোজনাত ব্যাখ্যাকাৰ, কাহিনীৰ আঁত-ধৰোঁতা চৰিত্ৰ মধ্য যুগৰ লোক-অভিনয়ৰ বহুতো অনুষ্ঠানত লক্ষ্য কৰা যায়; জন-দৰ্শকৰ প্ৰয়োজন লক্ষ্য কৰিয়ে এনে এজন ব্যাখ্যাকাৰ সূত্ৰধাৰৰ সৃষ্টি অংকীয়া নাটত পৰিকল্পিত হৈছিল। এই সম্পৰ্কে যথা প্ৰসংগত বিশেষ আলোচনা প্ৰদত্ত হৈছে।

অংকীয়া নাটসমূহ শ্লোক, গীত, কথাসূত্ৰ আৰু চৰিত্ৰ, সংলাপ—

এইকেইটা উপাদানৰ সমষ্টি। নাটবোৰৰ ভাষা সংস্কৃত নহয়, কিন্তু কথিত ভাষাও নহয়। ব্ৰজবুলি বা ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচিত। কথিত ভাষা প্ৰয়োগ নকৰি ব্ৰজবুলি ভাষা কৰাৰ উদ্দেশ্য হ'ল নাটৰ গাম্ভীৰ্য বঢ়োৱা আৰু ব্যাপক সমাজক (বংগদেশ, ওড়িশা আদিকো) আকৰ্ষণ কৰা আৰু অংকীয়া নাটকক সাৰ্বজনিন কৰা। ভাষাটো স্বাভাৱিক মিঠা সুৰীয়া। তলত উপাদান-প্ৰসংগত এই উপাদানসমূহৰো কিছু আলোচনা কৰা হৈছে।

ৰচনা-ৰীতিত অংকীয়া নাটৰ লগত সংস্কৃত উপৰূপকৰহে কিছু মিল আছে। অংকীয়া নাটো নৃত্য-গীত প্ৰধান, সংলাপ আৰু চৰিত্ৰ চিত্ৰণত ইয়াৰ বিশেষ গুৰুত্ব নাই, প্ৰত্যেকটো অৱস্থা বা পৰিস্থিতিকহে সূত্ৰধাৰে ব্যাখ্যা কৰি দিয়াৰ লগে লগে গীতত আকৌ বহলকৈ তাৰ বৰ্ণনা দিয়া হয়। চৰিত্ৰবোৰৰ গতি, প্ৰবেশো নৃত্য-ভংগিমাত প্ৰকাশ কৰা হয়। গতিকে প্ৰকৃতিগতভাৱে উপৰূপকৰ লগত অংকীয়া নাটৰ সাদৃশ্য অনুভৱ কৰা যায়।

যাত্ৰা ঃ 'যাত্ৰা' শব্দৰ সাধাৰণ অৰ্থ গমন, প্ৰস্থান, প্ৰয়াণ ইত্যাদি। কিন্তু *যাত্ৰা* শব্দ নাট আৰু অভিনয়ৰ সৈতে কেনেকৈ কেতিয়াৰ পৰা বিজৰিত হ'ল তাৰ প্ৰত্যক্ষ তথ্য পাব পৰা নহয়। শ্ৰীশংকৰদেৱে তেওঁৰ অংকীয়া নাটকক নিজে 'অংক' বা 'অংকীয়া' বোলা নাছিল। তেওঁ 'নাট, 'নাটক' আৰু 'যাত্ৰা' বুলিহে ব্যৱহাৰ কৰিছিল। একেখন নাটকৰ ভিতৰতে বেলেগ বেলেগ স্থানত এবাৰ 'যাত্ৰা', এবাৰ 'নাট' বোলাও দেখা যায়।

'ওহি সভা মধ্যে 'কালিয়দমন লীলা যাত্ৰা' 'পৰম কৌতুকে কৰব'; আকৌ 'কালিদমন কৰাৰত নাটক কৃষ্ণ কিংকৰ ওহি ভনে'। প্ৰকৃততে তিনিওটা শব্দ সমাৰ্থক ৰূপেই শ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু শ্ৰীমাধৱদেৱে তেওঁলোকৰ নাটত ব্যৱহাৰ কৰি গৈছে। অভিধানবিদ হৰিচৰণ বন্দোপাধ্যায়ে বৃহৎ বাংলা অভিধান *বঙ্গীয় শব্দকোষ*ত যাত্ৰাৰ বহু অৰ্থৰ ভিতৰত এটা অৰ্থ পৰিৱেশন কৰিছে— 'আনন্দপ্ৰাপ্তি সাধন, উৎসৱ' বুলি। আন এটা অৰ্থত তেওঁ কৈছে—'দৃশ্যপটহীন নাটকাভিনয়োৎসৱ'। তাৰ উদাহৰণ স্বৰূপে তেওঁ 'হিতোপদেশ'ৰ শ্লোকাংশ উল্লেখ কৰিছে। 'যাত্ৰোৎসৱে সঙ্গতিঃ' (*হিতোপদেশ* ঃ মিত্ৰ লাভ ১১৪)। ইয়াত সাধাৰণতে যাত্ৰাই উৎসৱৰ সমাৱেশক বুজাইছে।

(১) সংস্কৃত নাটসমূহ প্ৰায়েই মন্দিৰ প্ৰেক্ষাগৃহত অভিনীত হৈছিল। ভৱভূতিৰ তিনিওখন নাট 'উত্তৰ ৰামচৰিত', 'মালতী মাধৱ' আৰু মহাবীৰ

চৰিত কালপ্ৰিয়নাথৰ 'যাত্ৰা মহোৎসৱ' উপলক্ষে উজ্জয়িনীৰ এই কালপ্ৰিয়নাথ মহাকাল মন্দিৰত অভিনীত হৈছিল বুলি সূত্ৰধাৰে কৈছে। প্ৰস্তাৱনাত নান্দী শ্লোকৰ পাছতে 'যাত্ৰা' শব্দৰ প্ৰয়োগ হৈছে, 'উৎসৱ' অৰ্থত। 'ভগৱতঃ 'কালপ্ৰিয় নাথস্য যাত্ৰায়াম্'। 'বিষ্ণু ধৰ্মোত্তৰ পুৰাণ'ত যাত্ৰা মহোৎসৱ সম্পৰ্কে বিস্তৰ বৰ্ণনা আছে। সেই মতে জনা যায় যে ধৰ্মীয় আৰু লৌকিক উভয় দিশতে কলাসুলভ নৃত্য, গীত, বাদন আদিৰ কৃত্যসমূহ সুন্দৰভাৱে পালন কৰা হয়। বিশেষকৈ প্ৰথম ছয়দিনৰ নৃত্য-গীতেৰে পৰিৱেশ মুখৰ হৈ থাকে। সপ্তম দিনত মন্দিৰৰ মূল দেৱতাৰ মূৰ্তি বিশেষ আড়ম্বৰেৰে বাহিৰলৈ আনি নগৰত শোভাযাত্ৰা কৰা হয় আৰু বিশেষ গীত, নৃত্য, নাটিকা আদিৰে ইয়াক সমৃদ্ধ কৰা হয়। এয়ে মন্দিৰ উৎসৱৰ যাত্ৰা মহোৎসৱ। সপ্তম দিৱসৰ এই মহোৎসৱৰ পাছত মন্দিৰত নাট, নৃত্য, সংগীত আৰু যাদু বিদ্যাৰ প্ৰদৰ্শন আদিৰ অনুষ্ঠান চলি থাকে।

২। ৰজা আৰু সম্ৰাটসকলেও তেওঁলোকৰ সমৃদ্ধি, ঐশ্চৰ্য আৰু ক্ষমতা প্ৰদৰ্শনৰ কাৰণে বহুত সভা আৰু যাত্ৰাৰ আয়োজন কৰিছিল। তাত সুতসকলৰ দল আৰু চাৰণ গায়কসকলে নানা গীত-বাদ্য আৰু আবৃত্তিৰ পৰিৱেশন কৰিছিল।

'স্কন্দপুৰাণ'ৰ উৎকল খণ্ডত গুণ্ডিচা আদি দ্বাদশ যাত্ৰাৰ প্ৰসংগও এই প্ৰসংগতে উল্লেখযোগ্য।

৩। 'সাহিত্য-দৰ্পণ'ত বিশ্বনাথ কবিৰাজে নায়িকাৰ স্বৰূপ ব্যাখ্যা প্ৰসংগত 'যাত্ৰা' শব্দ মহোৎসৱৰ অৰ্থতে ব্যৱহাৰ কৰিছে।

'যাত্ৰাদি মহোৎসৱত নৃত্য-গীতআসক্তা কুলটা নাৰীয়েই পৰকীয়া পৰিণীতা।" এইবুলি নায়িকাৰ ব্যাখ্যা কৰা হৈছে।

যোগবাশিষ্ঠ ৰামায়ণতো উৎসৱ অৰ্থতেই যাত্ৰা ব্যৱহাৰ হৈছে। 'অত্ৰোৎসৱ মৃতক এষ তমেহ যাত্ৰা'।

৪। জয়দেৱৰ গীতি-নাট্যকাব্য প্ৰসিদ্ধ 'গীত গোবিন্দ' প্ৰায় বৈষ্ণৱ মন্দিৰতে অভিনয় কৰা হৈছিল। দশাৱতাৰৰ গীতেৰে আৰম্ভ হোৱা প্ৰথম অষ্টপদী আৰু কাব্যৰ অন্যান্য অংশ পুৰীৰ জগন্নাথ মন্দিৰৰ পৰা আৰম্ভ কৰি তেনে সকলো মন্দিৰতে নৃত্য-নাটিকাৰূপে অভিনীত হৈছিল।

৫। শ্ৰী চৈতন্যদেৱ (১৪৮৫-১৫৩৩ খ্ৰী.)ৰ বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ সৈতে 'যাত্ৰা'ৰ সম্পৰ্ক বিজৰিত হ'ল। চৈতন্যৰ জন্ম-উৎসৱক যাত্ৰা বুলি অভিহিত

কৰিলে শিষ্য বৃন্দাবন দাসে (১৫০৭-১৫৮৯ খ্ৰী.)—

জন্মযাত্ৰা মহোৎসৱ নিশায় গ্ৰহণে।
আনন্দে কৰেন, কেহ মৰ্ম নাহি জানে।।
চৈতন্যেৰ জন্মযাত্ৰা ফাল্গুনী পূৰ্ণিমা।
ব্ৰহ্মা আদি এ তিথিৰ কৰে আৰাধনা।।

(বৃন্দাবন দাস, 'চৈতন্য ভাগৱত', আদি খণ্ড)

'যাত্ৰা'ত সংগীত, নৃত্য আৰু নাটৰ দৃশ্য-কল্পনা ঃ

'Performance Tradition in India' গ্ৰন্থত (National Book Trust of India)) লেখা হৈছে যে—"Yatra, or religious procession of West Bengal began in the fourteenth century as a religious performance with music and dance inspired by Vaishnava movement. It deals with Radha and Krishna theme (Performance Tradition in India : Suresh Awasthi, NBT, India, 2009, pg. 35)"

গতিকে দেখা যায় যে সংস্কৃত নাটকতে যাত্ৰা-মহোৎসৱ উপলক্ষত জড়িত হৈ যাত্ৰাই নৃত্য, গীত, দৃশ্যৰ সৈতে নাটক-অভিনয়ত সম্পৰ্কিত হৈ পৰিল। বংগদেশত আৰু উৰিষ্যাত 'গীত গোবিন্দ'ৰ নৃত্য-মঞ্চায়নে 'যাত্ৰা'ত অধিক মাত্ৰা সংযোজন কৰিলে আৰু চৈতন্যদেৱৰ 'জন্ম-যাত্ৰা মহোৎসৱো' নাটকীয় অনুষ্ঠান হৈ পৰিল।

অসমত মহাপুৰুষ শ্ৰী শংকৰদেৱৰ 'চিহ্নযাত্ৰা' তেওঁৰ অংকীয়া নাটসমূহতকৈ আগতে ৰচনা কৰা—১৪৬৮ খ্ৰী.ত বুলিও ধৰা হয়। তেখেতে ইতিমধ্যেই উত্তৰ ভাৰত আৰু পুৰী আদি বিভিন্ন বৈষ্ণৱ ধৰ্মীয় ক্ষেত্ৰ সমূহত তীৰ্থ ভ্ৰমণ কৰি সংস্কৃত নাটক আৰু থলুৱা ৰংগানুষ্ঠানসমূহৰ সৈতে এক অন্তৰংগ পৰিচয় আৰু অভিজ্ঞতা লাভ কৰি আহিছিল। খ্ৰী. চতুৰ্দশ-পঞ্চদশ শতাব্দীত সংস্কৃত নাটকৰ প্ৰাধান্য কমি গৈ আঞ্চলিক লোক-নাট্য আৰু অৰ্ধ নাট্যসমূহৰ বিকাশ হ'বলৈ ধৰাত আৰু বিশেষকৈ মহাপুৰুষে ধৰ্মীয় ভাৱত ৰথ-যাত্ৰা, ৰাস-যাত্ৰা, কৃষ্ণ যাত্ৰা আদিৰ উৎসৱ বিশিষ্টভাৱে অৰ্থপূৰ্ণ ৰূপত বিকশিত হ'বলৈ ধৰা দেখিবলৈ পাইছিল। সেয়ে সম্ভৱতঃ সম্পূৰ্ণ সৰ্বভাৰতীয় ৰূপৰ সংস্কৃত নাটকৰ 'যাত্ৰা'ৰ প্ৰভাৱতে মহাপুৰুষ শ্ৰী শংকৰদেৱেও নাটৰ সৈতে সমাৰ্থকভাৱে নাটকক 'যাত্ৰা' বোলা ধাৰণা সংলগ্ন কৰিলে। সংলাপ বিহীনভাৱে 'চিহ্নযাত্ৰা'ই

নাটকৰূপে প্ৰদৰ্শিত হ'ল।

অধ্যাপক হোৰেচ উইলচনে যাত্ৰা সম্পৰ্কে আলোচনাত এইদৰে লিখিছে—

"The *Yatra* is generally the exhibition of some of the incidents in the youthful life of Lord Krishna, maintained also in extempore dialogues, but interpersed with popular song." (The Theatre of the Hindus, Vo.-1, Introduction)

শ্ৰী শংকৰদেৱৰ নিশ্চয় 'যাত্ৰা'ৰ এই আদি ৰূপটোৰ বা বৈশিষ্ট্যৰ সৈতে পৰিচয় আছিল।

আকৌ এইচ. এন দাসগুপ্তই লিখিছিল—

"A *Yatra* resembles a drama in good many things in its outword form, but a *Yatra* has no scene, curtain or stage, and there is more abundance of songs in a *Yatra* than in a drama. (The Indian Stage, vol.-1)

উদ্ধৃত এই দ্বিতীয় সংজ্ঞাত থকা বৈশিষ্ট্য ঊনবিংশ শতিকাৰ বংগদেশ আৰু তাৰ পাছতে অসমত বিকশিত হোৱা আধুনিক যাত্ৰা নাটকৰ সৈতেহে অধিক খাপ খোৱা (পৰৱৰ্তী খণ্ড দ্ৰষ্টব্য)।

ক.চ.শ.

অংকীয়া নাটৰ কথা বস্তু আৰু বিভাগ

অকীয়া নাটৰ কথাবস্তু সাধাৰণতে মহাকাব্য আৰু পুৰাণৰ পৰা বিধৃত। শ্ৰীকৃষ্ণ বা ৰামে দৈত্য-দানৱক দমন কৰা চিত্ত আলোড়নকাৰী কাহিনী নিৰ্বাচন কৰা হৈছিল। কাহিনীৰো আকৌ মুখ্য ঘটনাৰ ৰূপৰেখাটোহে চিত্ৰিত হৈছিল। বাকীখিনি কল্পনাৰ দ্বাৰা পুৰণ কৰি লোৱা হয়।

কথাবস্তু দুই প্ৰকাৰৰ হ'ব পাৰে—

(ক) সকলোৰে জনা পৰিচিতি 'প্ৰখ্যাত' কাহিনীৰ।

(খ) আংশিকভাৱে ধাৰ কৰা আৰু আংশিকভাৱে ৰচকে প্ৰাসংগিকভাৱে উদ্ভাৱন কৰি লোৱা কিছু সৃষ্ট—ইয়াক 'মিশ্ৰ' বুলি কোৱা হয়।

ইয়াৰ নিৰ্মিতি ঃ সাধাৰণ আংগিক—

অংকীয়া নাটৰ ৰচনাৰ অংগত নিম্নোক্ত উপাদানকেইটা দেখা যায়।

১। নান্দী শ্লোক।

২। ভটিমা।

৩। সংস্কৃত শ্লোক।

৪। গীত/পদ্যাংশ

৫। গদ্যাংশ।

(১) নান্দী শ্লোক ঃ প্ৰাচীন সংস্কৃত নাটকৰ পৰম্পৰা অনুসাৰেই অংকীয়া নাটতো নান্দী শ্লোকৰ প্ৰৱৰ্তন হৈছে। নাট্যাভিনয়ৰ আগতে মঞ্চৰ আৰু অভিনয়ৰ বিঘ্নশান্তিৰ বাবে মঙ্গলাচৰণৰ প্ৰয়োজন বোধ কৰা হৈছিল। এই মঙ্গলাচৰণেই নান্দী। দেৱতা, ৰজা, ব্ৰাহ্মণসকলৰ আশীৰ্বাদসংযুক্ত স্তুতিবাচক শ্লোক নান্দী শ্লোকৰূপে প্ৰয়োগ হয়। শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটকত দুটিকৈ নান্দী শ্লোক আছে। প্ৰথম শ্লোকত সাধাৰণ স্তুতি আৰু দ্বিতীয় শ্লোকত নাটৰ বিষয়বস্তুৰ আভাস থাকে। যেনে— 'ৰুক্মিণী হৰণ নাট'ত প্ৰথমটো শ্লোকত শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণত শৰণ লোৱা হৈছে। দ্বিতীয় শ্লোকত ৰুক্মিণীক হৰণ কৰি লৈ যোৱা আৰু চেদীৰাজ আৰু ৰুক্মবীৰক পৰাজয় কৰি ৰুক্মিণীসহ দ্বাৰকাত উপস্থিত

হোৱা পৰমাত্মা ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণক নমস্কাৰ কৰা হৈছে।

'তস্মৈ শ্ৰীপৰমাত্মনে ভগৱতে কৃষ্ণায় কুৰ্মো নমঃ'।।

(২) ভটিমা ঃ মঙ্গলাচৰণ ভটিমা, মুক্তি মংগল ভটিমা, মধ্যৱৰ্তী ভটিমা।

ভাৰতীয় সমাজত প্ৰাচীন কালত 'ভাট' শ্ৰেণীৰ লোক আছিল। পাছলৈ সম্ভৱতঃ তেওঁলোকেই পুৰোহিত শ্ৰেণীলৈ বিৱৰ্তিত হৈছিল। 'ভট্ট' শব্দৰ পৰা 'ভটিমা'ৰ উদ্ভৱ হৈছে। অৰ্থ বিদ্বান লোক। অসমীয়াত 'ভটিমা' শব্দই বিশেষ অৰ্থবাচক হৈ ভগৱান, ৰজা বা গুৰুৰ গুণ বৰ্ণনা কৰি ৰচনা কৰা পদকে বুজোৱা হয়। ই স্তুতি বা প্ৰশস্তি। 'ভাটৰ গীত' বুলিও ভটিমাক অৰ্থ কৰা হয়। বহল অৰ্থত ভটিমা তিনি প্ৰকাৰৰ—(ক) দেৱ ভটিমা (খ) ৰাজ ভটিমা আৰু (গ) নাটৰ ভটিমা।

শ্ৰীশংকৰদেৱৰ নাটত তিনি শ্ৰেণীৰ ভটিমা আছে। প্ৰথম ভটিমাটো আদিতে নান্দীৰ পাছত নাটৰ নায়ক শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ স্তুতিবাচক ভটিমা— সূত্ৰধাৰে গায়।

নাটৰ শেষত সংস্কৃত ভৰতবাক্য বা মুক্তিমংগল ভটিমাৰ আৰ্হিত শ্ৰীকৃষ্ণ বা শ্ৰীৰামৰ যশ ধ্বনিৰে মংগল কামনা কৰা হয়। ইয়াত অভিনয়ৰ দোষাদোষ, কুশীলৱ বা গায়ন-বায়ন সকলোৰে কল্যাণ-কামনা কৰা হয়।

তৃতীয় ভটিমা প্ৰসংগক্ৰমে নাটৰ ভিতৰত ভাট বা কোনো চৰিত্ৰৰ মুখত থাকে। 'ৰাম বিজয়' নাটত বিশ্বামিত্ৰ আৰু কনকাৱতীৰ মুখত বা 'ৰুক্মিণী হৰণ' নাটত সুৰভি, হৰিদাসৰ মুখত এনে ভটিমা দিয়া হৈছে।

ভটিমা প্ৰায়েই সুদীৰ্ঘ ৰচনা হয়। ভটিমাবিহীন দুই-এখন নাটো আছে। ভটিমাৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী।

(৩) সংস্কৃত শ্লোক ঃ নাটত নান্দী শ্লোকৰ বাহিৰেও একাধিক সংস্কৃত শ্লোক থকাটো মন কৰিবলগীয়া। নান্দীৰ পাছতে দৰ্শকক সম্বোধন কৰি কি নাট পৰিৱেশন কৰা হৈছে তেওঁলোকক জনাই দিয়া হয়।

ভো ভোঃ সভাসদাঃ সাধু শৃণুধ্বং শ্ৰদ্ধয়া ধুনা।
ৰুক্মিণীহৰণং নাম নাটকং মুক্তিসাধকম্।।

তাৰ পিছত মাজে মাজে নতুন চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ আৰু নতুন ঘটনাৰ আগমন হ'লেও সংস্কৃত শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ কৰা হয়। শেষত নাটৰ সামৰণি হ'লে ভগৱানৰ কৰুণাত যে নাটখন সম্পন্ন হ'ল সেই কথা এটা শ্লোকেৰে বুজাই দিয়া হয়।

এইদৰে প্ৰথমে মংগলাচৰণ শ্লোক, আৰম্ভণি শ্লোক, বৰ্ণনাক্ৰমে প্ৰাসংগিক শ্লোক আৰু সামৰণিত সংস্কৃত শ্লোকৰ ব্যৱহাৰ অংকীয়া নাটত দেখা যায়।

সম্পূৰ্ণ নাটখনৰ শ্লোকখিনি ল'লেই ঘটনাৰ কথাটো ওলাই পৰে বা কথাবস্তু জানিব পৰা হয়। মাজত ব্যৱহৃত সংস্কৃত শ্লোকখিনি পাছত সূত্ৰধাৰৰ যোগেদি বা নাটকীয় চৰিত্ৰৰ যোগেদি প্ৰকাশ কৰা হয়।

ধাৰণা কৰা হয় যে শ্লোকবিলাক বিদ্বানসকলৰ বাবে, গীতবোৰ ব্ৰাহ্মণসকলৰ বাবে আৰু অন্যান্য দৰ্শকৰ বাবে, ব্ৰজাৱলী ভাষা লোক-সমাজৰ বাবে, মুখাবোৰ অশিক্ষিত লোকসকলৰ বাবে ব্যৱহাৰ কৰি আৰু সংগীতত ৰাপ থকা লোকসকলৰ বাবে গায়ন-বায়নৰ সমাৱেশ কৰি নাটৰ বিচিত্ৰ বৰ্ণাঢ্য ৰসেৰে লোকৰঞ্জন কৰাৰ অভিপ্ৰায় ইয়াত নিহিত আছিল।

(৪) গীত ঃ অংকীয়া নাটৰ এটি প্ৰধান অংগ হৈছে গীত। ই আকৃতিত নাট যদিও প্ৰকৃতিত ই গীতিকাব্য বা এক প্ৰকাৰ কাব্য-নাটকো বুলিব পৰা যায়। নাটৰ আৰম্ভণি বা পৰিসমাপ্তিতে নহয়, সমগ্ৰ নাটকীয় বিষয়বস্তুকেই গীতৰ প্ৰভাৱ আৰু মাধ্যমেৰে আগুৱাই নিয়া হয়। অকল নাটৰ গীতাংশখিনি পাঠ কৰি গ'লেও নাটৰ কাহিনী বুজা যায়। নাটকীয় ঘটনাক নাট্যকাৰে সূত্ৰধাৰৰ বচন আৰু গীতৰ দ্বাৰাও বিশ্লেষণ কৰি গৈছে। নাটকীয় চৰিত্ৰৰ বিবিধ কাৰ্যৰ উপৰিও মনৰ হাব-ভাব, আবেগ আৰু অনুভূতি প্ৰকাশ কৰিবলৈকো গীতৰ আশ্ৰয় লোৱা হৈছে।

শংকৰদেৱৰ নাটত দুবিধ গীতৰ ব্যৱহাৰ হৈছে। এবিধ ৰাগ-ৰাগিনীযুক্ত ভাৰতীয় মাৰ্গ সংগীত শাস্ত্ৰৰ অনুমোদিত গীত আৰু আনবিধ বৰ্ণনাত্মক পৰ্যায়ৰ। প্ৰথমটো অংশক 'ধ্ৰুৱ' বোলা হৈছে আৰু ইয়াত ৰাগৰ উল্লেখ আছে। দ্বিতীয়টো পদ। আৰম্ভণিৰ আৰু শেষৰ গীতত বন্ধা তাল আৰু ৰাগ থাকে। নান্দী গীত সদায় সুহাই ৰাগৰ, একতালি তালৰ। নাটৰ শেষত কল্যাণ আৰু পূৰবী এই দুটি ৰাগ ব্যৱহাৰ কৰা হয় আৰু সি খৰমান তালৰ হয়। গীতৰ ভাষাও ব্ৰজাৱলী।

(৫) গদ্যাংশ বা কথাংশ ঃ সংস্কৃত নাটকত গদ্য আৰু পদ্যৰ সুন্দৰ সংযোগ আছে। অংকীয়া নাটৰো গঠনত উল্লেখনীয় অংশ হৈছে চৰিত্ৰৰ সংলাপ আৰু সূত্ৰধাৰৰ কথনত ব্ৰজাৱলী গদ্য ভাষাৰ ব্যৱহাৰ। সকলো সংস্কৃত শ্লোকৰ পাছতেই ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ৰয়োগ হয়, ইয়াৰ অনুবাদ নহয়, তাৰ সাৰাংশ প্ৰদত্ত হয়। এয়ে কথাংশ। ভাষাশৈলী সৰল। কিছুমান নিদৰ্শনমূলক গদ্যাংশৰ

প্ৰাসংগিকভাৱে পুনৰুক্ত হয়। চৰিত্ৰৰ নতুন ভূমিকা অহাৰ লগে লগেই তেওঁৰ সংলাপৰ ঠিক আগতে একোটা বাক্যৰ এনেভাৱে সংযোগ হয়, যেনে—

ৰুক্মিণী বোলে ঃ অয়ে ভিক্ষুক তুহুকে, কোথাহন্তে এঠা আৱলি থিক?

আকৌ, ভীষ্মক প্ৰৱেশ কৰাত

ভীষ্মক বোলে ঃ আহে পাত্ৰমন্ত্ৰী জ্ঞাতিসব, —ইত্যাদি।

সেইদৰে 'ওঁহি' বুলি', 'তদনন্তৰে' ইত্যাদি প্ৰায়েই পুনৰুক্ত হয়।

(ক. চ. শ.)

নাটকীয় কাহিনীৰ বিভাজন বা স্তৰ

(অন্তৰংগ অৱস্থা)

সংস্কৃত নাটকৰ নাট্যতত্ত্ব মতে তাৰ বিকাশত পৰম্পৰাগতভাৱে পাঁচটা স্তৰ থাকে।

(১) আৰম্ভ বা প্ৰাৰম্ভ (The beginning)

(২) প্ৰযত্ন (The struggle)

(৩) প্ৰত্যাশা (The possibility of success)

(৪) নিয়তাপ্তি (The certainty of success)

(৫) ফলাগম (The attainment of the desired result)

নাটকত মুখ্য ফল লাভৰ বাবে সৃষ্টি হোৱা ঔৎসুক্য বা আগ্ৰহেই আৰম্ভণিৰ সূচনা কৰে।

মুখ্য ফলপ্ৰাপ্তিৰ বাবে ক্ষীপ্ৰতাৰে কৰা কাৰ্যকে প্ৰযত্ন বোলা হয়। ফলপ্ৰাপ্তিৰ পথৰ বাধাসমূহ অতিক্ৰম কৰি যি অৱস্থাত ফলপ্ৰাপ্তিৰ আশা হয়, সেয়ে প্ৰত্যাশা বা প্ৰাপ্তিসম্ভৱ। যি অৱস্থাত ফলপ্ৰাপ্তি হৈ উঠে, সেয়ে ফলাগম।

গ্ৰীক নাটক বা পাশ্চাত্যৰ ধ্ৰুপদী নাটকতো এনে ধৰণে নাট্যবস্তুৰ বিকাশৰ চাৰিটা স্তৰ পৰিলক্ষিত হয়।

(১) প্ৰৱেশ (The Protasis)

(২) কথ্যবস্তুৰ কাৰ্যৰ আৰম্ভণি (The Epitasis)

(৩) নাটৰ পূৰ্ণ বিকাশ বা শীৰ্ষতা প্ৰাপ্তি (The Catastasis)

(৪) নাট্যকাহিনীৰ ৰহস্য ভেদ বা প্ৰকাশ (The Catastrophe)

আকৌ, ইংলেণ্ডত শেক্সপীয়েৰৰ সময়ত এলিজাবেথীয় নাটকত ট্ৰেজেদি নাটকৰ কথাবস্তুৰ বিকাশক তিনিটা স্তৰত ভাগ কৰা হৈছিল।

(১) উন্মেষ (The Exposition) ঃ পৰিস্থিতি বা নাট্যসংঘষ হ'বলগীয়া বিষয়ৰ উত্থাপন।

(২) নিৰ্দিষ্ট আৰম্ভণি (The Definite beginning) ঃ মূল সংঘৰ্ষৰ বা ঘটনাৰ বিকাশ।

(৩) ফলাগম বা পৰিণতি (The Catastrophe)

সাধাৰণতে চুটি নাটকৰ বা এক অংকৰ নাটতো ওপৰত দেখুওৱা তিনি প্ৰকাৰৰ বিকাশৰ স্তৰ পৰিলক্ষিত হয়। দীৰ্ঘ বা পাঁচ অংকীয়া নাটতহে চাৰি বা পাঁচ স্তৰৰ বিভাজন ভালকৈ দেখুৱাব পাৰি।

অংকীয়া নাটত সংস্কৃত নাটকৰ এই পাঁচ খলপা বিভাজন সঠিকভাৱে অনুসৃত হোৱা নাই। ইয়াত তিনিটা বিভাজিত স্তৰ দেখা যায়।

(১) আৰম্ভণি ঃ নান্দী বা মংগলাচৰণ শ্লোকৰ পৰা সূত্ৰধাৰে তেওঁৰ সংগীসকলৰ সৈতে নাট উপস্থাপন কৰা সংলাপ, স্তুতিবাচক প্ৰথম ভটিমা, সূত্ৰধাৰে দেব দুন্দুভি বজাৰ কথা কৈ চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশ ঘটোৱালৈকে এই অংশ আৰম্ভণি। অংকীয়া নাটৰ এই অংশৰ ভিতৰত সংস্কৃত নাটকৰ দুটা অংশ সোমাই থাকে— (ক) *প্ৰৰোচনা* ঃ য'ত সূত্ৰধাৰে নট বা নটীৰ লগত আলাপ কৰি নাট্য বস্তুৰ আভাস দিয়ে আৰু নাটৰ প্ৰশংসাৰে দৰ্শকৰ মন নাটৰ ফালে ঢাল খুৱায় (খ) *আমুখ বা প্ৰস্তাৱনা* ঃ প্ৰস্তাৱনাত সূত্ৰধাৰে নট বা নটীৰ লগত আলাপ কৰি অথবা কোনো চিত্ৰ বা ধ্বনিক অনুসৰণ কৰি নাটৰ প্ৰধান চৰিত্ৰসমূহক মঞ্চত প্ৰৱেশ কৰায়। ইয়াত সূত্ৰধাৰে 'আহে সংগী, আকাশে কি বাদ্য বাজত' শেষত 'দেৱ দুন্দুভি বাজত' বুলি শ্ৰীকৃষ্ণক বা মূল চৰিত্ৰসমূহক উপস্থিত কৰায়।

(২) মধ্যভাগ ঃ কাহিনীভাগৰ মূল অংশখিনি।

(৩) শেষ ভাগ ঃ কাহিনীভাগৰ ঘটনাৰ অন্তত সূত্ৰধাৰে সভাসদ লোকসকলক নাট সম্পূৰ্ণ হোৱাৰ কথা, দোষাদোষ হৰিৰ চৰণত দূৰ হোৱাৰ কথা, দৰ্শকৰ প্ৰতি নীতি-উপদেশ আদি কয় আৰু শেষত নাটকৰ ভৰত বাক্য শ্লোক গোৱাৰ দৰেই মুক্তিমংগল ভটিমা প্ৰদৰ্শন কৰে।

সংস্কৃত নাটকৰ পঞ্চসন্ধি ঃ

নাটকৰ কাহিনীক্ৰমৰ পঞ্চ অৱস্থাৰ সৈতে খাপ খোৱাকৈ যিবোৰ অন্তৰ্নিহিত বিভাগ স্থাপিত হয়, সেই বিভাগবোৰৰ সংযোগ স্থলবোৰক সন্ধি (Junctions) বুলি কোৱা হয়। সন্ধিত মূল কাহিনীৰ কোনো এটা ভাগৰ সৈতে প্ৰাসংগিক কাহিনীৰ কোনো এটা ভাগৰ সংযোগ হ'ব পাৰে নাইবা প্ৰাসংগিক কাহিনীবোৰৰো পৰস্পৰা সংযোগ হ'ব পাৰে। সেই ভাবে সন্ধিও পাঁচবিধ।

(১) মুখ (The Opening)
(২) প্ৰতিমুখ (The Progression)
(৩) গৰ্ভ (The Development)
(৪) বিমৰ্ষ (The Pause)
(৫) নিৰ্বহন (The Conclusion)

মুখ সন্ধিত ঘটনাৰ বীজে গজালি মেলি প্ৰতিমুখ সন্ধিত বিকাশ প্ৰাপ্ত হয়। গৰ্ভ সন্ধিত কাহিনীয়ে ঘটনাৰ সংঘাতৰ চূড়ান্ত স্তৰলৈ ধাবিত হয় অৰ্থাৎ নাটকীয় ফল গৰ্ভস্থ হয়। বিমৰ্ষ সন্ধিত ফলৰ উপায় স্পষ্ট হৈ উঠে বা বাধাপ্ৰাপ্ত হয় অৰ্থাৎ ই যৱনিকাৰ ফালে গতি কৰে। নিৰ্বহন সন্ধিত ঘটনাবোৰ একমুখী হৈ ফলপ্ৰাপ্তি দেখুৱাই পৰিসমাপ্তি লাভ কৰে।

এই বিভাগবোৰ অতি সূক্ষ্ম। অংকীয়া নাটসমূহ এক অংক হোৱা বাবে সকলোকেইখন অংকীয়া নাটত পঞ্চসন্ধি আৰু পঞ্চাৱস্থাৰ সীমাৰেখা সৃষ্টি নহয়। তথাপি আংশিকভাৱে বিশেষকৈ *ৰামবিজয়, পাৰিজাত হৰণ, ৰুক্মিণী হৰণ* আদিত এইবোৰৰ স্থিতি দেখা যায়।

অংকীয়া নাটৰ ৰস ঃ

সপ্তৰসে নাটকৰ ৰচনা কৰয়।
শুনিয়োক সপ্তবিধ নাটৰ অন্বয়।।

এইবুলি অংকীয়া নাটত সাতবিধ উপাদানেৰে দৰ্শকক বিভিন্নভাৱে ভিন ভিন ৰসৰ মাজত আনন্দ দান কৰা হয়। এটি বচন আছে ঃ (১) গায়ন-বায়নে সভা জয় কৰে, (২) সূত্ৰ-নাট্যগণে ৰসিকৰ মন হৰণ কৰে (৩) পণ্ডিতসকলে বুজাৰ বাবে শ্লোক (৪) দ্বিজসকলে বুজাৰ বাবে গীত আৰু অৰ্থ (৫) গ্ৰাম্যলোকৰ বাবে ব্ৰজাৱলী ভাষা (৬) অজ্ঞ আৰু অশিক্ষিত লোকে আনন্দ লভাৰ বাবে ছোঁ-মুখা আৰু (৭) শুদ্ধ বা অশুদ্ধ হ'লেও ভক্তিৰ বাবে কৃষ্ণ নাম।

সংস্কৃত নাটৰো মূল উদ্দেশ্য ৰসৰ সঞ্চাৰেৰে দৰ্শকক আনন্দ প্ৰদান কৰা। ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত অষ্ট ৰসৰ আৰু অলংকাৰ শাস্ত্ৰত নৱ ৰসৰ উল্লেখ হৈছে— শৃংগাৰ, কৰুণ, বীৰ, হাস্য, অদ্ভুত, ৰৌদ্ৰ, বীভৎস, শান্ত আৰু ভয়ানক। কিন্তু অংকীয়া নাটত 'ৰস' শব্দই নাটৰ বিভিন্ন উপাদানকো সূচিত কৰা দেখা যায়— উল্লেখ কৰি অহা বচনটো মতে। তথাপি 'ৰস'ৰ বিচাৰেৰে বিচাৰ কৰিলেও

অংকীয়া নাটত অলংকাৰ শাস্ত্ৰোক্ত নৱ-ৰসতকৈ ভক্তিৰসৰ প্ৰাধান্যহে দিয়া হৈছে। শ্ৰীশংকৰদেৱে নাট ৰচনা কৰিছিল ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ বাবে, তাকো কৃষ্ণভক্তি জাগৰণৰ উদ্দেশ্যেহে। গতিকে তেওঁ বিৰচিত নাটসমূহতো ৰাম-কৃষ্ণৰ প্ৰতি ভক্তিৰসৰ প্ৰাবল্যইহে ক্ৰিয়া কৰিছিল।

কিন্তু তাৰ মাজতো 'কালি দমন' (কালিয় দমন) নাটত ভয়ানক আৰু কৰুণ, 'কেলি গোপাল'ত শৃংগাৰ, 'পত্নী প্ৰসাদ'ত অদ্ভুত, 'ৰুক্মিণীহৰণ' আৰু 'ৰামবিজয়' নাটত শৃংগাৰ আৰু বীৰ ৰসৰ সঞ্চাৰ হোৱাটো লক্ষ্যণীয়।

ভক্তিভাবটো নাট্যশাস্ত্ৰ বা আলংকাৰিকৰ ৰসৰ বিচাৰত অন্তৰ্ভুক্ত নোহোৱাটো এটা মন কৰিবলগীয়া কথা। অন্তৰত ভক্তিভাব জাগৰণ কৰাটোত ৰসৰ ভূমিকা আছে। তাৰ দ্বাৰাও আনন্দ-অনুভূতিৰ সঞ্চাৰ হয়। সম্ভৱতঃ সংস্কৃত অলংকাৰ শাস্ত্ৰ অথবা নাট্যশাস্ত্ৰৰ সৃষ্টিৰ কালত ভক্তিমূলক সাহিত্যৰ সৃষ্টিয়ে গঢ় লোৱা নাছিল। সেয়ে ৰসৰ বিচাৰত ভক্তিৰ স্থান হয়তো তেওঁলোকৰ দৃষ্টিত পৰা নাছিল।

—ক. চ. শ.

অংকীয়া নাটকৰ ভাষা ঃ ব্ৰজাৱলী বা ব্ৰজবুলি

অংকীয়া নাটৰ এটি প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হৈছে— ইয়াৰ ভাষা-প্ৰয়োগ। নান্দী শ্লোক আৰু কিছু গদ্যাংশত সংস্কৃত ভাষা, বাকী অংশত প্ৰধানকৈ ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ হৈছে। পৰৱৰ্তী নাট্যকাৰৰ কিছু অংকীয়া নাটৰ পদ্যত পুৰণি অসমীয়া পয়াৰ ছন্দ ব্যৱহাৰ হৈছে।

ব্ৰজাৱলী বা ব্ৰজবুলি ভাষা সম্পৰ্কে অসমীয়া সাহিত্যত বিস্তৰ আলোচনা হৈছে। পূৰ্বতে উল্লেখ কৰি অহামতে বচনত কোৱা আছে— 'ব্ৰজবাসী ভাষাক বুজিবে গ্ৰামী লোক'। লৌকিক সমাজৰ বাবে এই ভাষা প্ৰয়োগ কৰা হৈছিল। সংস্কৃত নাটকত সংস্কৃত আৰু প্ৰাকৃত ভাষা থাকে। উচ্চ আৰু মানী চৰিত্ৰৰ বাবে সংস্কৃত, লৌকিক মানুহসকলৰ বাবে আৰু স্ত্ৰীচৰিত্ৰৰ বাবে প্ৰাকৃত ব্যৱহাৰ হৈছিল। বোধহয় ইয়াৰ অনুকৰণতেই অংকীয়া নাটবোৰতো এনেদৰে ভাষাৰ বৈচিত্ৰ্য সাধন কৰা হৈছিল। উল্লেখ্য বচনতো এই ভাষাক ৰসৰ ভিতৰতে ধৰা হৈছে।

"It is a queer language mixed up of Assamese, Hindi, Maithili and Sanskrit.' (Dr. H.C. Bhattyachary, Assammese Drama and the Stage)

এই ভাষাৰ কথিত ৰূপ ব্ৰজধামৰ বা মথুৰাৰ চৌপাশে আছে বুলি ভাষাবিদসকলে কৈছে। এই ভাষা ব্ৰজপুৰী, মৈথিলী আৰু অৱহট্ট ভাষাৰ সংমিশ্ৰণৰ সৈতে থলুৱা উপাদান মিশ্ৰিত ভাষা। কালিৰাম মেধি ডাঙৰীয়াই কৈছিল—'কৃষ্ণভক্তি প্ৰকাশৰ সাধাৰণ ভাষাৰূপে ইয়াক শংকৰদেৱে বৰগীতত আৰু নাটত প্ৰয়োগ কৰিছিল ব্ৰজধামৰ ভাষা বুলি অনুমান কৰি।' (Aspects of Early Assamese literature)।

আকৌ, অম্বিকানাথ বৰাদেৱে লিখিছিল যে মধ্যযুগীয় ভাৰতবৰ্ষত বিভিন্ন প্ৰান্তত ব্ৰজাৱলীত পদাৱলী ৰচিত হ'বলৈ ধৰাত অসমৰ বাহিৰতো যাতে আমাৰ নাট আৰু ভাৱৰ প্ৰচাৰ হয় তেনে এক সৰ্বভাৰতীয় পটভূমিৰ পৰিপ্ৰেক্ষিততহে শ্ৰী শংকৰদেৱে এনে ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ব্যৱস্থা কৰিছিল। (ৰুক্মিণীহৰণ নাট,

সম্পাদক ঃ অম্বিকানাথ বৰা)। ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যই কৈছে যে এই ভাষাটো সৰল, সহজ আৰু শুৱলা হৈ থকা বাবে জনসাধাৰণৰ মাজত ধৰ্ম প্ৰচাৰৰ বাবে সুবিধা আছিল আৰু খুব সম্ভৱ শ্ৰীশংকৰদেৱে এনে এটা সহজবোধ্য কৃত্ৰিম ভাষাকেই তেওঁৰ অংকীয়া নাটৰ ভাষাৰূপে গ্ৰহণ কৰিলে ('অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি')।

অসমীয়াত 'ব্ৰজবুলি' শব্দটোৱে ব্ৰজাৱলী বুলি উচ্চাৰিত হৈ আহিছে। (ব্ৰজ= ব্ৰজধাম; বুলি = বচন, কথা; হিন্দী = 'বোলি')

এই বিষয়ে অসমীয়া সাহিত্যত বিভিন্ন দৃষ্টিকোণেৰে লেখা সমীক্ষাত্মক আলোচনা আছে।

ক.চ.শ

অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ ঃ

অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰেই ভাওনাৰ সকলো কৃতকৃত্যৰ মূল সূত্ৰ ৰক্ষা কৰে। নাটখনতো তেওঁৰেই ভূমিকা গুৰুত্বপূৰ্ণ। অসমীয়া সাহিত্যত এই সম্পৰ্কে সমালোচকসকলে বিস্তৃতভাৱে আলোচনা কৰিছে। অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকাৰ বিষয়ে পোনপ্ৰথমে সাহিত্য-সমালোচনাৰ দৃষ্টিৰে ড° বাণীকান্ত কাকতিদেৱেই তেওঁৰ 'অংকীয়া ভাওনা' ৰচনাত অতি দক্ষতাৰে ইয়াৰ তাৎপৰ্য প্ৰকাশ কৰি পাঠকৰ সন্মুখত দাঙি ধৰিছিল। ড° কাকতিৰ পাঠটোত সূত্ৰধাৰৰ বিষয়ে আলচ কৰা অংশখিনি তলত দিয়া হৈছে।

সংস্কৃত নাটকত প্ৰস্তাৱনাৰ পাছত নাট্যবস্তুৰ সূচনা কৰি সূত্ৰধাৰ মঞ্চৰ পৰা ওলাই যায়। কিন্তু অংকীয়া নাটত তেওঁ মঞ্চত ৰৈ যায়। ইয়াত সূত্ৰধাৰ একেধাৰে নৰ্তক, গায়ক, পৰিৱেশক আৰু পটভূমিৰ ব্যাখ্যাকাৰী আৰু অভিনয় পৰিচালক। তেওঁ গায়ন-বায়নৰ দলৰ মাজলৈ গৈ নেতৃত্ব বহন কৰে। গায়ন-বায়নেই সূত্ৰধাৰক নচুৱায়। সূত্ৰধাৰৰ ইংগিততেই গোপীয়ে বিলাপ কৰে, কৃষ্ণই নৃত্য কৰে। প্ৰতিটো চৰিত্ৰ সূত্ৰধাৰৰ পুতলা সদৃশ। সেয়ে এই দিশেৰে অংকীয়া নাটৰ সাদৃশ্য পুতলা নাচৰ সৈতে তুলনীয়। সংস্কৃত নাটৰ সৈতে সূত্ৰধাৰৰ ভূমিকাৰ পাৰ্থক্যও ইয়াতেই।

প্ৰাচীন ভাৰতৰ লৌকিক নৃত্য নাট্যানুষ্ঠানবোৰ এনেভাৱে সূত্ৰধাৰৰ দৰে চৰিত্ৰৰ বহুক্ষেত্ৰত মিল আছে।

অংকীয়া নাট আৰু সূত্ৰধাৰ সম্পৰ্কীয় বিস্তৰ আলোচনাৰ বাবে—

(১) ড° বাণীকান্ত কাকতিদেৱৰ উল্লিখিত প্ৰবন্ধ,

(২) ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যৰ 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি',

(৩) কালিৰাম মেধিৰ 'অঙ্কাৱলী'

(৪) ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱৰ 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্য' আৰু 'অঙ্কমালা' আদি।

(৫) গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দ্বাৰা ১৯৫৯ চনত প্ৰকাশিত ড° কাকতিদেৱৰ সম্পাদনাত প্ৰকাশিত Aspects of Early Assamese Literature এই গ্ৰন্থকেইখনৰ প্ৰতি পাঠকৰ দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰা হৈছে।

অংকীয়া নাটসমূহৰ প্ৰথম সংকলন আৰু প্ৰকাশ ঃ

অংকীয়া নাটসমূহ পোনপ্ৰথমে একেলগ কৰি প্ৰকাশ কৰা হয় ড° বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাৰ প্ৰযত্নত ১৯৪১ খ্ৰীষ্টাব্দত। কালিৰাম মেধিদেৱে 'অঙ্কাৱলী' নাম দি প্ৰাপ্ত ভালেখিনি নাট সম্পাদনা কৰি প্ৰকাশ কৰে ১৯৫১ খ্ৰীষ্টাব্দত। ইয়াত থকা তেওঁৰ পাতনি গুৰুত্বপূৰ্ণ। ড° কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীয়ে 'অঙ্কমালা' নাম দি ১৯৭৯ খ্ৰীষ্টাব্দত শ্ৰীশংকৰদেৱৰ ৪খন, মাধৱদেৱৰ ৬ খন আৰু শংকৰোত্তৰ কালৰ ৪ খন নাট ডিব্ৰুগড় বিশ্ববিদ্যালয়ৰ জৰিয়তে প্ৰকাশ কৰে। তাৰ আগতে ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই 'অঙ্কমালা' নাম দি শংকৰোত্তৰ কালৰ ১০ খন নাটৰ প্ৰথম সংকলন কৰে ১৯৭৩ খ্ৰীষ্টাব্দত গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ দ্বাৰা প্ৰকাশৰ জৰিয়তে।

— ক. চ. শ.

ড° বাণীকান্ত কাকতিৰ প্ৰবন্ধ 'অঙ্কীয়া ভাওনা' ঃ

(ড° বাণীকান্ত কাকতিদেৱে বিগত শ্ৰী. শতিকাৰ আগডোখৰতে পুৰণি অসমীয়া সাহিত্যৰ বিষয়ে এলানি সুন্দৰ প্ৰবন্ধ লিখিছিল। আধুনিক সমালোচকৰ দৃষ্টিৰে লিখা এইলানি প্ৰবন্ধই সেই কালত অসমীয়া প্ৰাচীন সাহিত্যৰ মাজত সোমাই থকা প্ৰকৃত ৰস আৰু গুৰুত্বৰ কথা উদঙাই দিয়াত অসমীয়া পাঠক সমাজ চমকিত হৈ উঠিছিল। ১৯৪০ খ্ৰী.ত 'পুৰণি অসমীয়া সাহিত্য' নাম দি এই ৰচনাসমূহক গ্ৰন্থৰূপত প্ৰকাশ কৰা হৈছিল। তাতেই 'অঙ্কীয়া ভাওনা'

নামেৰে তেওঁৰ লেখা এটা সৰু প্ৰবন্ধ সন্নিৱিষ্ট আছে। পোন প্ৰথমবাৰৰ বাবে, নৱ-বৈষ্ণৱ আন্দোলনত সংগীত, নাট্য আৰু চিত্ৰকলাই কেনে ভূমিকা গ্ৰহণ কৰিছিল, সেই বিষয়ে এটি তথ্যপূৰ্ণ প্ৰাঞ্জল সৰস আলোচনা আৰু অংকীয়া নাটৰ এটি চমু সুন্দৰ পৰিচয় এই প্ৰবন্ধটোত বিধৃত হৈছে। পঞ্চাশ আৰু ষাঠিৰ দশকত এই প্ৰবন্ধটো প্ৰৱেশিকা পৰীক্ষাৰ অসমীয়া বিষয়ৰ পাঠ্যক্ৰমত পঠনীয় পাঠ আছিল। ইয়াত কিছু প্ৰাসংগিক অংশ সন্নিৱিষ্ট কৰি ৰখা হ'ল।)—

"......প্ৰায় সকলো দেশতেই ভাওনাই নৱ ধৰ্ম প্ৰচলনৰ বাহন স্বৰূপে কাম কৰি আহিছে। পুৰণি গ্ৰীচ দেশত নাট্য সাহিত্যৰ ভিতৰেদি জাতীয় আৰু আধ্যাত্মিক আদৰ্শ ব্যক্ত কৰা হৈছিল। খ্ৰীষ্ট ধৰ্ম প্ৰথমে প্ৰচলিত হ'বলৈ ধৰাত, নাট্য সাহিত্যই ইয়াৰ বিস্তাৰত সহায় কৰিছিল। সেই একে উদ্দেশ্যৰ বশৱৰ্তী হৈয়ে শংকৰদেৱে প্ৰথমে নাট্য-সাহিত্য ৰচনা কৰে। মানুহ স্বভাৱতে আমোদপ্ৰিয় আৰু ভাওনাৰ এটি সুবিধা যে ৰং-ধেমালিৰ লগে লগেই ই মানুহক শিক্ষা দিয়ে। পুৰণি বৈষ্ণৱ সাহিত্যত ভাওনাৰ ঠাই লোকৰঞ্জন, লোক-সংগ্ৰহ, লোক-স্থিতিত; আকৌ, ভাওনাৰে যিমান সোনকালে কোনো এটা বিষয় মানুহৰ মনত সুমুৱাই দিব পাৰি, আন একোৱে নোৱাৰি। 'তৈলবিন্দুবৎ' পানীত তেলৰ টোপাৰ দৰে নাটৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয় বিৰাট জনসঙঘত বিয়পি পৰে। অসমীয়া নাটৰ নিৰ্মাণৰ কৌশলো ইয়াৰ উদ্দেশ্যৰ অনুৰূপ। সূত্ৰধাৰেই ইয়াৰ মধ্যস্থ পুৰুষ। সূত্ৰধাৰ নামটো সংস্কৃত নাটৰ পৰা ধাৰ কৰি অনা হ'লেও ভাওনাৰ কাম সম্পূৰ্ণ স্বতন্ত্ৰ। সংস্কৃত নাটত সূত্ৰধাৰৰ কাম আছিল কেৱল গ্ৰন্থাকাৰৰ পৰিচয় দি কি উপলক্ষে নাটখন প্ৰৱৰ্তন কৰা হ'ল, মাথোন এইখিনি কৈ দিয়া। তাৰ পিছত সূত্ৰধাৰ ওলাই যায় আৰু নাটৰ কাম আপোনা-আপুনি আৰম্ভ হয়। অসমীয়া নাটত সূত্ৰধাৰ গুৰিৰ পৰা শেষলৈকে দোহাৰত উপস্থিত থাকে আৰু এই সূত্ৰধাৰক কেন্দ্ৰস্থ কৰিয়েই চকৰিৰ দৰে ঘূৰে। এই সূত্ৰধাৰজন নাটকৰ প্ৰতিপাদ্য বিষয় আৰু দৰ্শক মণ্ডলীৰ ভিতৰত মধ্যৱৰ্তী লোক। নাটৰ ঘটনাৱলীৰ সকলো সম্ভাৱিত অৰ্থ উদ্ধাৰ কৰি সূত্ৰধাৰে 'আহে সামাজিক লোক' বুলি দৰ্শকসকলক বুজাই দিয়ে। গোটেই ভাওনাখন জানিবা বেৰত আঁৰি থোৱা ছবিৰ মানচিত্ৰ। সূত্ৰধাৰে সেই চিত্ৰবোৰ আঙুলিৰে বুজাই দিয়াৰ দৰে নাটৰ ঘটনা-পৰম্পৰা আৰু সেইবোৰৰ তাৎপৰ্য ৰাইজক বুজাই দিয়ে।

এই সূত্ৰধাৰৰ অনুৰূপ কল্পনা পুৰণি ভাৰতীয় সাহিত্যত নাই। ইয়াক দেখা যায় মাথোন পুৰণি গ্ৰীক নাটৰ কোৰাছৰ কল্পনাত। কিন্তু গ্ৰীক নাটে চৰম অভিব্যক্তি লাভ কৰিছিল বুলি মুখামুখিকৈ সমজুৱাসকলক লক্ষ্য কৰি গ্ৰীক কোৰাছে কথা নকয়, কেৱল নাটৰ ঘটনাবোৰৰ অৰ্থ দৰ্শক মণ্ডলীক উপলক্ষ্য কৰি গীতৰ সহায়েৰে ব্যক্ত কৰে। অসমীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ গীত আৰু সমজুৱাসকলক লক্ষ্য কৰি কোৱা গীতাৰ্থব্যঞ্জক কথাও আছে।

পুৰণি অসমীয়া নাটৰ নিৰ্মাণত দুটি খলপা পোৱা যায়। নাটত গদ্য আৰু পদ্য দুয়োটা আছে। গদ্য কথাবোৰ একেবাৰে এৰি দিলেও কেৱল গীত আৰু পদৰ ভিতৰতেই বচন আৰু উত্তৰস্বৰূপে নাটৰ ঘটনাৱলী পোৱা যায় আৰু গীত-পদ এৰি দিলেও কেৱল কথাৰ পৰাই গোটেই নাটখন উদ্ধাৰ কৰিব পাৰি। গদ্য কথাবোৰ এৰি দিলে নাট হ'বই নোৱাৰে। কিন্তু কবিসকলৰ প্ৰতিভাৰ বিকাশ হৈছে গীত আৰু পদবোৰৰ ভিতৰেদি। কথাবোৰেৰে নাটৰ ঘটনা-পৰম্পৰাক সৰলভাৱে সমজুৱাসকলক বুজোৱা হৈছে মাথোন। কিন্তু সাহিত্য হিচাপে নাট্যবোৰৰ সাৰুৱা অংশ হৈছে গীতবোৰেই।

পুৰণি অসমীয়া নাটৰ নিজ নাম হৈছে অংকীয়া ভাওনা। সংস্কৃত 'ভাণ' নামে এবিধ নাটক আছে, তাত মাথোন একেটি অংক থাকে। অসমীয়া নাটতো গুৰিৰ পৰা আগলৈকে একেটি 'অঙ্ক' মাথোন। সংস্কৃতৰ এক অংক থকা ভাণৰ লগত আমাৰ অংকীয়া ভাওনাৰ কিবা সম্বন্ধ থাকিব পাৰে। এইটোও অলপ মন কৰিবলগীয়া যে পুৰণি গ্ৰীক নাটবোৰতো একেটি মাথোন অংক থাকে।

সূত্ৰধাৰৰ অভিনৱ ভাও-কল্পনাৰ লগত নাটৰ এক অংকৰ এটি ডাঙৰ সম্বন্ধ আছে। আধুনিক আৰু পুৰণি নাটবোৰো বেলেগ বেলেগ অংকত বিভক্ত। সূত্ৰধাৰৰ নতুন ৰূপ-কল্পনাৰ পৰা অংকীয়া নাটক বেলেগ বেলেগ অংকত বিভাগ কৰাৰ প্ৰয়োজনীয়তা উঠি গ'ল। আধুনিক নাটৰ দুটি অংকৰ মাজডোখৰত যি ঘটনা-পৰম্পৰা হয়, অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰে গীত আৰু কথাৰ সহায়েৰে সমজুৱাসকলক সেই ঘটনাৱলীক সংক্ষিপ্ত কৰি দিয়ে। পৰৱৰ্তী 'কথা' বুজিবলৈ সূত্ৰধাৰৰ বচনে পাতনিৰ কাম কৰে। যেনে 'চোৰধৰা নাট'ত এপিনে যেতিয়া গোৱালিনীসকলে কৃষ্ণক চোৰ ধৰি শাস্তিস্বৰূপে নাচিবলৈ দিছে, তেতিয়া আনপিনে যশোদা দেৱীয়ে কৃষ্ণ হেৰাল বুলি বাটৰুৱা মানুহবোৰক সুধি ফুৰিব লাগিছে। আধুনিক নাটত এই দুটা দৃশ্য বেলেগ বেলেগ স্বতন্ত্ৰ দৃশ্যত দেখুওৱা হ'লহেঁতেন। কিন্তু অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ কথাৰ সূতাৰে দুয়োটা ঘটনাক

একেলগে গাঁথি পেলোৱা হৈছে।

।। কথা।।

সূত্ৰধাৰ বোল ঃ ঐছন প্ৰকাৰে শ্ৰীকৃষ্ণ গোপীসৱক মনোৰথ পুৰিয়ে নানাবিধ কৌতুক নৃত্য কৰিয়ে আনন্দে তথি থিক। তদনন্তৰে যশোদা আপুন বালক ঘৰে নাহি পেখিয়ে পুত্ৰস্নেহে আকুলিত হুৱা যমুনাক তীৰে তীৰে চায়া বেড়াইতে জৈছে পথিকজনত বাত পুছত তা দেখহ শুনহ নিৰন্তৰে হৰিবোল হৰিবোল।

কথাখিনি মন দি চালে দেখা যাব, আধুনিক নাটকৰ যিখিনি ঠাইত বন্ধনী চিনৰ ভিতৰত দৃশ্য আদিৰ কথা উল্লেখ থাকে, অংকীয়া নাটকত সূত্ৰধাৰৰ কথাই সেই বন্ধনী চিনৰ কামো কৰে। তাৰ বাহিৰেও পৰৱৰ্তী ঘটনাৰ যি সূচনা দিয়ে, তাৰ পৰা সমজুৱাসকলৰ পক্ষে নাটৰ ঘটনা-পৰম্পৰা ধৰিবলৈ সুবিধা হয়। আজিকালিৰ দিনত দৰ্শকসকলৰ মাজত বিলাই দিয়া ছপোৱা কাকত কেইডুখৰিমানে এই সূচনাৰ কাম কৰে। যেতিয়া ছপা যন্ত্ৰ নাছিল আৰু বিশেষতঃ নাটবোৰ যেতিয়া সাধাৰণ জন-সমাজক এটি আদৰ্শ বুজাবলৈ ৰচিত হৈছিল, সূত্ৰধাৰৰ অভিনৱ ৰূপ-কল্পনা যে কিমান সফল, সহজে অনুমান কৰিব পাৰি। মুঠ কথা, সূত্ৰধাৰৰ কথাবোৰ ঘটনাক্ৰমৰ লগৰীয়াৰ পাতনি স্বৰূপ আৰু নাটৰ ঘটনাৱলীৰ অন্ততো সূত্ৰধাৰে সমজুৱাসকলক লক্ষ্য কৰি নাটৰ অভিপ্ৰেত অৰ্থ বুজাই দিয়ে।'

(বাণীকান্ত ৰচনাৱলী ঃ অসম প্ৰকাশন পৰিষদ, ১৯৯১, পৃ. ৬৪-৬৬)

অংকীয়া নাটৰ প্ৰৱৰ্তক শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ
(খ্ৰী. ১৪৪৯-১৫৬৮)

খ্ৰীষ্টীয় পঞ্চদশ শতিকাত অসমৰ নৱ বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰৱৰ্তক আৰু প্ৰচাৰক অসামান্য প্ৰতিভাৰ পণ্ডিত শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে কেৱল ধৰ্ম প্ৰচাৰত ব্যস্ত হৈয়ে থকা নাছিল, ধৰ্ম প্ৰচাৰত সাহিত্য আৰু সংস্কৃতিৰ মণিকাঞ্চন সৃষ্টি কৰি অসমৰ সাৰ্বিক দিশত সংস্কাৰৰ বিপ্লৱ কৰিছিল। গীত, কাব্য আৰু নাট্য-কলাৰ মাজেদি ধৰ্ম-প্ৰচাৰ আৰু তাৰ লগে লগে আঞ্চলিক সাহিত্যৰ উদ্ভৱ আৰু বিকাশক সমৃদ্ধ কৰি জাতি-গঠনত অভূতপূৰ্ব অৱদান যোগোৱা ধৰ্ম প্ৰচাৰক ভাৰতত সম্ভৱতঃ তেৱেঁইহে পথ-প্ৰদৰ্শক হৈছিল। নাট্য-সাহিত্য সৃষ্টিৰ ক্ষেত্ৰ তো সৰ্বভাৰতীয় আঞ্চলিক ভাষাসমূহৰ ক্ষেত্ৰ ত পূৰ্ণাংগ নাট্যকাৰো তেওঁৱেঁই প্ৰথম আছিল। তেওঁৰ নাটকেইখন হ'ল—

(১) চিহ্নযাত্ৰা (চিত্ৰভিত্তিক, ১৪৬৮ খ্ৰী.)
(২) কালিদমন (কালিয়দমন, ১৫৪৮ খ্ৰী.)
(৩) পত্নীপ্ৰসাদ (১৫৩৫ খ্ৰী. - ৫০ খ্ৰী.)
(৪) কেলিগোপাল (বা ৰাসক্ৰীড়া)
(৫) ৰুক্মিণীহৰণ (১৫৬০ খ্ৰী.)
(৬) পাৰিজাতহৰণ
(৭) ৰামবিজয় (১৫৬৮ খ্ৰী.)

(১) চিহ্নযাত্ৰা ঃ চৰিত পুথিমতে মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে অংকীয়া নাট ৰচনা কৰাৰ আগতে 'চিহ্নযাত্ৰা' নামে এখন নাটৰ অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰে। ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ 'শংকৰ চৰিত' মতে ১৯ বছৰ বয়সত এই অভিনয়ায়োজন কৰিছিল। 'কথাগুৰু চৰিত' মতে প্ৰথম তীৰ্থ-ভ্ৰমণৰ পৰা আহিয়ে তেওঁ এই অভিনয়ৰ ব্যৱস্থা কৰে। সি যি নহওক, নাটখন এতিয়া পাবলৈ নাই। চৰিতকাৰসকলৰ বৰ্ণনাহে আছে। বৰ্ণনামতে অংকীয়া নাটৰ সকলো উপাদান থাকিলেও সংলাপ তাত নাছিল। ধেমালিৰ ঘোষা, শ্লোক, সূত্ৰ, ভটিমা আৰু গীত আছিল। সেয়ে ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱে ইয়াক 'নাট' নুবুলি অভিনয় বোলাহে সমুচিত হ'ব বুলি কৈছে। সাত বৈকুণ্ঠৰ সাতখন পট সভাঘৰত দিয়া হৈছিল। পাৰিষদসহ

সাত বৈকুণ্ঠৰ সাতজন ঈশ্বৰৰ প্ৰৱেশ অভিনয়তো দেখুওৱা হৈছিল। কোনো কাহিনী ৰূপায়িত কৰা নাছিল।

গীত-ৰাগ-ধেমালিৰে (নাট ধেমালি, বৰ ধেমালি, দেৱ ধেমালি ইত্যাদি) পূৰ্বৰাগ সমাপ্তি কৰাৰ পাছত এজন এজনকৈ পাৰিষদসহ সাত বৈকুণ্ঠৰ ঈশ্বৰ আৰিয়াৰ অগ্নিগড়ৰ মাজেদি নিজ নিজ বৈকুণ্ঠত প্ৰৱেশ কৰিছিল। গুৰুজনাই নিজে এক বৈকুণ্ঠত ঈশ্বৰৰ ভাও লৈছিল। সৰ্বজয় আতৈয়ে এবাৰ গৰুড়ৰ আৰু এবাৰ ব্ৰহ্মাৰ মুখা পিন্ধি ভাও দিলে। এইদৰে ৰাম ৰাম গুৰুকে প্ৰমুখ্য কৰি আৰু ছয়জনে বিভিন্ন বৈকুণ্ঠত বিষ্ণুৰ ভাৱত প্ৰৱেশ কৰিলে। তাৰ পিছত ছজনক স্ত্ৰী-বেশেৰে সজাই লক্ষ্মীৰূপে প্ৰৱেশ কৰালে। পংকজবিলাস বৈকুণ্ঠত, য'ত মহাপুৰুষে বিষ্ণুৰূপে প্ৰৱেশ কৰিছিল তাত লক্ষ্মীৰ প্ৰয়োজন নাই। তাত লক্ষ্মীৰ প্ৰৱেশো দেখুওৱা হোৱা নাই। মহাপুৰুষে নিজে বিষ্ণুৰ ভাও লোৱাৰ উপৰিও নটুৱা, বায়ন, সূত্ৰ আদি বিভিন্নৰূপে অভিনয়ত অংশগ্ৰহণ কৰিছিল। সাত বৈকুণ্ঠৰ পাৰিষদ, লক্ষ্মী আৰু বিষ্ণুৰ প্ৰৱেশৰ পিছত অভিনয় শেষ হয়। চিহ্ন বিভাগ কৰা উল্লেখ আছে। সম্ভৱ প্ৰত্যেক বৈকুণ্ঠ প্ৰৱেশকেই চিহ্ন বুলি বুজোৱা হৈছে।

'অংক' শব্দৰ অৰ্থ সংস্কৃত নাট্যশাস্ত্ৰ মতে নাটকীয় কাহিনীৰ স্তৰ চিহ্নিত কৰা বিভাগ। সেই সূত্ৰে ই চিহ্ন। সংস্কৃত ৰূপকত একৰ পৰা আনকি দহ-বাৰটালৈ অংক থাকে। কিন্তু অংকীয়া নাটত দৃশ্য বিভাগ বা অংক বিভাগ নথকাত 'চিহ্ন' নামটোৰ প্ৰয়োজন কি ভাবে হৈছে উল্লেখযোগ্য ব্যাখ্যা নাই। ৰামচৰণ ঠাকুৰে 'চিহ্নযাত্ৰা'ক 'অংক' বুলি কৈছে—

'বৈকুণ্ঠ নগৰ পটতে লেখিয়া
অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ' ইত্যাদি।

গতিকে সংলাপহীন অংক ৰূপে মহাপুৰুষগৰাকীৰ সৃষ্টি এই সাহিত্য কৰ্মও অসমীয়া অংকীয়া নাটৰ প্ৰথম স্তৰ বুলি অন্তৰ্ভুক্ত কৰিব পৰা যায়। 'চিহ্নযাত্ৰা' অভিনয়ৰ প্ৰভাৱ সেই সময়ত সেই সমাজত অসামান্য আছিল।

চিহ্নযাত্ৰাৰ চিত্ৰপট আৰু সাত বৈকুণ্ঠ

ভাৰতবৰ্ষত প্ৰাচীন কালৰে পৰা চিত্ৰ অঁকাৰ পদ্ধতি বিদ্যমান। সাঁচিপাত, ভুৰ্জপাত, তুলাপাত, কাপোৰ, কাঠ, শিল, কাগজ আদিৰ ওপৰত যুগে যুগে নানা প্ৰকাৰৰ নানা ৰঙৰ চিত্ৰ অঁকাৰ লিপিবদ্ধ নিদৰ্শন আছে আৰু তেনে চিত্ৰ অঁকা হৈছিল। 'চিত্ৰ অঙ্কন' কৰা নুবুলি 'চিত্ৰ লেখন', 'চিত্ৰ লেখা' আদিৰ ব্যৱহাৰ বা প্ৰয়োগহে হৈছিল। পৌৰাণিক যুগৰ ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ কাহিনীতেই চিত্ৰ লেখাই দেৱতা, গন্ধৰ্ব, কিন্নৰ, বীৰ পুৰুষ আদিকে ধৰি আৰু কৃষ্ণ বংশৰ কৃষ্ণ, প্ৰদ্যুম্ন, অনিৰুদ্ধৰ চিত্ৰ লেখনৰ বতৰা উল্লেখনীয়। চিত্ৰিত পুথি-পাঁজিৰ কথাটো আছেই।

প্ৰাচীন কামৰূপৰ ৰজাসকলৰ দিনতো চিত্ৰ লেখৰ অনুশীলন-চৰ্চা আদিৰ কথা আৰু চিত্ৰ-প্ৰদৰ্শনৰ উল্লেখ থকা কথা গুৰুত্বপূৰ্ণ।

শ্ৰীশংকৰদেৱৰ ঊনৈশ বছৰ বয়সতে কেইবাগৰাকীও ভূঞা আদি ব্যক্তিয়ে তেখেতক বৈকুণ্ঠৰ এখন চিত্ৰ আঁকি ভাওনা কৰিবলৈ অনুৰোধ কৰাৰ কথা চৰিত-পুথিত পোৱা যায়। এনে সময়তে হেনো পশ্চিম দেশৰ এগৰাকী সন্যাসী আলিপুখুৰীত থকাত তেওঁৰ পৰাই 'পটলেখা'ৰ কৌশল শিকি শ্ৰীশংকৰদেৱে হেঙুল, হাইতাল আদি ৰং দি সাত বৈকুণ্ঠৰ এখন পট আঁকিছিল।

হেঙুল হৈতাল তেতিক্ষণে আনিলন্ত।
যত্ন কৰি পটে বৈকুণ্ঠক লিখিলন্ত।। (ৰামচৰণ)

আকৌ,

বৈকুণ্ঠ নগৰ পটত লিখিয়া অঙ্ক কৰিলন্ত তাৰ।'

চৰিতপুথিৰ মতে সাত বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰ অঁকা হৈছিল। 'সাতো বৈকুণ্ঠৰ সাত লিখিলা ঈশ্বৰ'। কিন্তু পুৰাণ মতে বৈকুণ্ঠ এখনেই, তাত সাত বৈকুণ্ঠ লিখা নাই। সাতধাম বা সাতলোক আছে। সেইকেইখন হৈছে—

ভূলোক (এই পৃথিৱী), ভুৱলোক (ভূমিৰ উৰ্দ্ধত সূৰ্যলৈকে, ইয়াত সিদ্ধচাৰণ, বিদ্যাধৰ আদি তাকে); স্বৰ্গলোক (ভুৱলোকৰ ওপৰত স্বৰ্গলোক—ইয়াত দেৱৰ্ষি আদিৰ বাস); মহলোক (স্বৰ্গলোকৰ ওপৰত—ইয়াত কল্পবাসীসকল থাকে); জনলোক (মহলোকৰ ওপৰত—দেৱতাসকলৰ বাস); তপলোক (জনলোকৰ ওপৰত—অন্য দেৱতাৰ দ্বাৰা পূজিত দেৱতাসকলৰ বাস); সত্যলোক (ব্ৰহ্মালোক বা বৈকুণ্ঠ—ই সকলোৰে ওপৰত, ইয়াত স্বয়ং শ্ৰীপতি নাৰায়ণ থাকে)।

সম্ভৱতঃ শ্ৰীশংকৰদেৱে ভাৰতীয় পুৰাণৰ এই পৰম্পৰাতে বৈকুণ্ঠৰ সাতধাম আঁকিছিল। কিন্তু তেখেতে অঁকা চিত্ৰৰ ভিন্ ভিন্ অংশত বাহন, পাৰিষদ আদিৰে সৈতে শ্ৰীবিষ্ণু, ব্ৰহ্মা, শিৱ আদিৰ চিত্ৰ সন্নিৱিষ্ট আছিল। বিষ্ণুক অনন্ত নাগৰ ওপৰত শোৱা অৱস্থাত অঁকা হৈছিল।

পণ্ডিত ৰাজমোহন নাথে লিখামতে এই চিত্ৰখন এটা ঘৰত আঁৰি দি

চিত্রত অঁকা চৰিত্ৰবোৰৰ ভাব দেখুৱাই সেইবোৰ অভিনয়ৰ দ্বাৰা ব্যাখ্যা কৰা হৈছিল আৰু লগতে গীত-বাদ্য-নাচো কৰা হৈছিল।

(কালিয়দমন নাট ঃ ৰাজমোহন নাথ, পৃ.৪০)

'চিহ্নযাত্ৰা'ৰ অভিনয় প্ৰসংগ ঃ

কোনো কোনো পণ্ডিতৰ মতে শ্ৰী শংকৰদেৱে 'চিহ্নযাত্ৰা' নামৰ এখন নাট লিখিছিল। কিন্তু এই বিষয়ে পণ্ডিত ৰাজমোহন নাথৰ মত এই যে "সেই সময়ত অংকীয়া নাটৰ দৰে কোনো নাট লিখা নহৈছিল। পঁটত অঁকা ছবি ভালকৈ বুজাবলৈ পটৰ চিত্ৰ ৰ যিবোৰ অংক হোৱা নাছিল, নৃত্য-গীত আদিৰে সেইবোৰৰ প্ৰত্যক্ষ অভিনয় কৰা হৈছিল।

পটৰ যি অংশত অনন্তশায়ী বিষ্ণুৰ চিত্ৰ আছিল, সেই অংশত শংকৰদেৱে নিজে বিষ্ণু সাজি বহিছিল, গৰুড়ৰ মুখা পিন্ধি সৰ্বজয় গৰুড় সাজি উপস্থিত হওঁতে শংকৰদেৱে জাপ মাৰি তাৰ পিঠিত উঠিছিল। এনেভাবেৰেকোনোবাই ব্ৰহ্মাৰ মুখা পিন্ধি, কোনোবাই শিৱৰ মুখা পিন্ধি বৈকুণ্ঠৰ দেৱতাসকলৰ ভাও দিছিল।"

তাৰ পাছত লক্ষ্মীৰ ভাও দেখুৱাবলৈ ছয়জন লোকক অনা হৈছিল। সৰ্বজয়েও এসময়ত গৰুড়ৰ মুখা এৰি তিৰোতাৰ সাজ পিন্ধি লক্ষ্মীৰ ভাও দিছিল।

এইদৰেই পণ্ডিত নাথৰ মতে এই 'চিহ্ন যাত্ৰা' আছিল চিহ্ন ভাৱনা বা পট ভাৱনা। অংকীয়া নাটৰ দৰে বিশেষ কাহিনী লৈ ৰচনা কৰা ভাওনা নাছিল। আগৰ কালৰ যম পট্টিকাৰ অনুকৰণত ই আছিল বৈকুণ্ঠৰ চিত্ৰ-ভাৱনা। ইংৰাজীত pantomime বুলি কʼব পাৰি। কিন্তু এই ভাওনাৰ এক বিশেষ বৈশিষ্ট আছিল যে ইয়াৰ লগত খোলৰ বাজনা, নাচ, গীত আৰু সূত্ৰধাৰৰ নৃত্য অৱতাৰণা কৰা হৈছিল।

উৎস ঃ ৰাজমোহন নাথৰ 'কালিয়দমন', নাটৰ পাতনি, পৃ.৪০-৪২)

সপ্ত বৈকুণ্ঠ ঃ

কোনো পুৰাণতে একেলগে সপ্ত বৈকুণ্ঠ নাম প্ৰাপ্ত নোহোৱাৰ কথা উল্লেখ কৰা হৈছে। কিন্তু প্ৰাচীন শাস্ত্ৰসমূহত সপ্ত দ্বীপ, সপ্ত সমুদ্ৰ, সপ্ত পাতাল,

সপ্ত লোক, সপ্ত আৱৰণ আদিৰ উল্লেখ আছে। কিন্তু পণ্ডিত ৰাজমোহন নাথে 'কালিয়দমন' নাটৰ সম্প্ৰাদিত পুথিৰ শেষত ওপৰঞ্চি ৰূপে এই 'সপ্ত বৈকুণ্ঠ'ৰ নাম সংগ্ৰহ কৰি সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। তেওঁ এই নামকেইটা তীৰ্থনাথ গোস্বামীৰ 'বৈষ্ণৱ কীৰ্তন'ৰ পৰা আৰু তেখেতৰ সৈতে আলোচনা কৰি সংগ্ৰহ কৰিছিল।

বৈকুণ্ঠৰ নাম	অধিপতি
(১) পুষ্পবিলাস	নাৰায়ণ
(২) কনকদত্ত	শ্ৰীৰাম
(৩) পঙ্কজবিলাস	পূৰ্ণব্ৰহ্ম সনাতন
(৪) শ্বেতবিলাস	আদি নিৰঞ্জন
(৫) শান্তনুবিলাস	অনন্ত
(৬) সনাতন	ভগৱন্ত
(৭) গোলোক	পূৰ্ণকৃষ্ণ

(২) পত্নীপ্ৰসাদ ঃ পত্নীপ্ৰসাদ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ প্ৰথম লিখিত নাট বুলি প্ৰায় সমালোচকে স্বীকাৰ কৰিছে। গুৰুজনা উজনি অসমত থকা কালছোৱাৰ শেষৰফালে অৰ্থাৎ ১৫৪৯-১৫৫০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ভিতৰত এই নাট ৰচিত হʼব পাৰে। কিন্তু মোটামুটি ভাৱে ১৫৪০-৫০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ভিতৰত ইয়াৰ সৃষ্টিৰ কাল বুলি ধৰিব পাৰি। নাটখন শংকৰদেৱে ভাগৱত শাস্ত্ৰৰ দশম স্কন্ধৰ ত্ৰয়োবিংশ অধ্যায়ৰ আধাৰত ৰচনা কৰিছে। যাগযজ্ঞত আস্থাশীল পাণ্ডিত্যাভিমানী ব্ৰাহ্মণসকলে ক্ষুধাতুৰ গোপগণ তথা কৃষ্ণক অৱজ্ঞা কৰিছে কিন্তু কৃষ্ণ ভক্তিপৰায়ণা ব্ৰাহ্মণীসকলে অন্নাদি বিভিন্ন সুমিষ্ট খাদ্যবস্তু লৈ কৃষ্ণৰ ওচৰত সবিনয়ে নিবেদন কৰিছে। এইখিনিতে বিৰোধ হৈছে যাগযজ্ঞ কৰ্মত বিশ্বাসী ব্ৰাহ্মণসকলৰ লগত ভক্তি ৰসাভিভূতা ব্ৰাহ্মণীসকলৰ। কিন্তু শেষত ব্ৰাহ্মণসকলেও নিজৰ কৰ্মগৰ্বৰ বাবে অনুতপ্ত হৈ ভক্তিসহ কৃষ্ণত শৰণাপন্ন হয়। নাটখনৰ মূল বিষয়বস্তু ইমানেই। জ্ঞান মাৰ্গ কৰ্ম মাৰ্গ আৰু ভক্তি মাৰ্গৰ পাৰ্থক্যৰ আধাৰত ভক্তিৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব সূচনা— মূলৰ এই তত্ত্বটিকে শংকৰদেৱে পত্নীপ্ৰসাদ নাটকখনত প্ৰতিপাদন কৰিছে। নাটকীয় কলা-কৌশল, কাহিনী, চৰিত্ৰৰ সৃষ্টি তথা চৰিত্ৰাংকন আদি সকলো দিশৰ পৰাই পত্নীপ্ৰসাদ শংকৰদেৱৰ

নাট্য প্ৰতিভাৰ প্ৰকৃষ্ট নিদৰ্শন নহয়। পত্নীপ্ৰসাদ নাটকত নান্দী শ্লোক, আৰম্ভণিৰ ভটিমা আৰু মুক্তিমংগল ভটিমা নাই। নাটখনত শ্লোক মাত্ৰ দুটি। নাট্যশাস্ত্ৰৰ পঞ্চ নাট্যাৱস্থা আৰু পঞ্চ সন্ধিৰ স্থিতিও ইয়াত নাই। আনবোৰ নাটকৰ তুলনাত ব্ৰজবুলি ভাষাৰ প্ৰয়োগ পত্নীপ্ৰসাদত দুৰ্বল যেন বোধ হয়। পয়াৰত ব্ৰজবুলি ভাষাৰ পৰিৱৰ্তে পুৰণি অসমীয়াৰ প্ৰয়োগ মন কৰিবলগীয়া। শংকৰদেৱৰ আনকেইখন নাটৰ পয়াৰসমূহ ব্ৰজবুলি ভাষাত ৰচনা কৰিছে। এনেবোৰ কাৰণতেই শংকৰদেৱৰ আনবোৰ নাটৰ তুলনাত পত্নীপ্ৰসাদ দুৰ্বল নাট্যাকৃতি যদিও এয়া গুৰুজনাৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ আৰম্ভণি।

(৩) কালিদমন (কালিয়দমন) ঃ শংকৰদেৱৰ এইখন নাটকো ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধৰ ষোড়শ সপ্তদশ অধ্যায়ত বৰ্ণিত কালিদমন আখ্যানৰ ভেটিত ৰচনা কৰিছে। এই নাটখনো শংকৰদেৱে আনকেইখন নাটৰ দৰেই নায়ক শ্ৰী কৃষ্ণৰ লীলা-মাহাত্ম্যৰে বৰ্ণনা কৰিছে। কালিদমন নাগপত্নীসকলৰ ক্ৰন্দন আৰু গোপী বিৰহৰ বৰ্ণনা কৰুণ ৰসৰ যথাৰ্থ প্ৰকাশ। গোপশিশুসকল পিয়াহত আতুৰ হৈ কালিয় হ্ৰদত পানী খাই কালিনাগৰ বিষক্ৰিয়াত অচেতন হৈ পৰাত কৃষ্ণই অমৃত-দৃষ্টি নিক্ষেপেৰে সিহঁতক জীয়াই তোলে। তাৰ পিছত কৃষ্ণই হ্ৰদত জঁপিয়াই পৰে আৰু কালিনাগে আক্ৰমণ কৰাত কিছু সময় অচেতন হৈ পৰে যদিও কৃষ্ণই কালি নাগৰ মেৰৰ পৰা ওলাই আহি নাগৰ ফণাৰ ওপৰত উঠি নৃত্য কৰে। কৃষ্ণৰ নৃত্যৰ প্ৰকোপত কালিনাগ দুৰ্বল হৈ ম্ৰিয়মান হৈ পৰাত অৰ্থাৎ 'গোপালৰ ভাৰ সহিতে নাপাৰি কালি অচেতন ভেল' অৱস্থা হোৱাত নাগপত্নীসকলে কৃষ্ণক স্তুতি কৰে আৰু স্তুতিত সন্তুষ্ট হৈ নাগৰ ফণাৰ পৰা নামি আহে আৰু শেষত কালিনাগেও কৃষ্ণক স্তুতি-মিনতি কৰাত কৃষ্ণই কালি নাগক সপৰিয়ালে ৰমনক দ্বীপলৈ যাবলৈ দিয়ে। কালিনাগক দমন কৰি গোপ-গোপীসকলৰ সৈতে কৃষ্ণই বৃন্দাবনতে ৰাতি কটাবলগীয়া হয়। ৰাতি বনপোৰা জুইয়ে তেওঁলোকক আৱৰি ধৰাত কৃষ্ণই ঐশ্বৰিক শক্তিৰে বনাগ্নি পান কৰি সকলোকে ৰক্ষা কৰে। নাটৰ বিষয়বস্তু এইখিনিয়ে।

শংকৰদেৱৰ এইখন নাটকত কাহিনী সৃষ্টিৰ নৈপুণ্যতকৈ বৰ্ণনাত্মক ৰীতিৰ প্ৰাধান্য ঘটিছে, সংলাপৰ প্ৰয়োগ কম। কালিনাগ অহংকাৰ, ক্ৰুৰতা আৰু অত্যাচাৰৰ প্ৰতীক। এই ক্ৰুৰতা তথা অহংকাৰক শ্ৰীকৃষ্ণই দমন কৰি শক্তি আৰু ভক্তিৰ অনুকূল পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰিছে। এয়াই আখ্যানভাগৰ মূল কথা।

এই মূল কাহিনীৰ মূল সূত্ৰ সম্পন্ন হোৱাৰ পাছত বনাগ্নিকেন্দ্ৰিক ঘটনাবোৰৰ অৱতাৰণা ভক্তহৃদয়ৰ আনন্দদায়ক আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ অলৌকিক মহিমাৰ প্ৰদৰ্শন হ'লেও ই কাহিনীকলাৰ সুষমা, দৃঢ়তা আৰু চাৰুতা ৰক্ষা কৰিব পৰা নাই। কিন্তু নাট্যকাৰৰ মূল উদ্দেশ্য শ্ৰীকৃষ্ণৰ মহিমা প্ৰচাৰ আৰু লোকক ভাগবদ্‌মুখী কৰাটোৱে মুখ্য হোৱাত নাট্যকলাৰ গুণাগুণ আপেক্ষিকভাৱে গৌণ হৈ পৰিব পাৰে।

এই নাটখনৰ ৰচনাকাল সম্পৰ্কে আলোচকসকলৰ মাজত মত পাৰ্থক্য দেখা যায়। কালিৰাম মেধি ডাঙৰীয়াই শ্ৰী শংকৰদেৱৰ এইখন নাটেই প্ৰথম নাট্যসম্ভাৰ বুলি মত প্ৰকাশ কৰি ১৫১৮ খ্ৰীষ্টাব্দৰ আশে পাশে বৰদোৱাত ৰচা সম্ভৱ বুলি অভিমত দিয়ে। ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যৰ মতে এই নাটৰ ৰচনা কাল ১৪৯০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ পাছলৈ যাব নোৱাৰে। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ মতে যিহেতু 'কথা গুৰু চৰিত' মতে দশমৰ কালিয়দমন পদ শুনি ৰামৰায়ে সেই ঘটনাক লৈয়ে নাট এখন ৰচনা কৰাৰ প্ৰস্তাৱ দিছিল, 'দশম' ৰচনাৰ পাছত বা সমসাময়িকভাৱে এই নাট ৰচনা কৰা হ'ব পাৰে। তেতিয়া হ'লে ই ১৫৫০ খ্ৰীষ্টাব্দৰ ওচৰে-পাজৰে এই নাট ৰচিত হ'ব পাৰে বুলি ড° শৰ্মাই অনুমান কৰে। ৰাজমোহন নাথদেৱে এই নাটৰ ৰচনাৰ সময় ১৫৪৮ খ্ৰী. বুলি ধৰে।

নাটৰ 'কালিনাগ' সম্পৰ্কে বিভিন্ন ব্যাখ্যা দেখা যায়। এই চৰিত্ৰ সৰ্প নে মানৱ? হাজাৰ ফণাযুক্ত নাগ হোৱাৰ পাছত 'কড়যোড়ে জানুপৰি স্তুতি' কৰাটো আকৌ মানৱ তুল্য হয়। আধুনিক ব্যাখ্যাকাৰে কালিয়ক কোনো ক্ৰুৰ আদিম নাগ জাতিৰ লোক বুলি আৰু তেওঁলোকৰ 'টোতেম' সৰ্প বুলি এইক্ষেত্ৰত এটা সংগতি আনে।

আনহাতে ইয়াৰ কাহিনী ৰূপকাত্মক বুলিও বহুতে কয়। হেম বৰুৱাই তেওঁৰ Assamese Litrature'ত লিখিছে—'Notwithstanding this, it is a fact that the serpent kaliya is a symbol of certain baser things of life, is pride and futile bravado, intolerance and impiety, things that go counter to the basic tenets of Vaishanava attitude. Krishna's victory is also symbolic; it is the victory of piety over impiety, tolerance over intolerance, compassion over cruelty'. (পৃ. ৯৮)। কালিয় দমন হয়তো এনে ভাববোৰৰেই দমন।

৪। কেলি গোপাল ঃ

কেলিগোপাল নাটখন শংকৰদেৱে ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধৰ ঊনত্ৰিশ অধ্যায়ৰ পৰা ত্ৰয়োত্ৰিংশ অধ্যায়লৈকে এই পঞ্চাধ্যায়ত ৰাসলীলাৰ আধাৰত ৰচনা কৰিছে। এই নাটখন ১৫৪০ খ্ৰীষ্টাব্দ মানত ৰচনা কৰা হয় বুলি ড° বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাদেৱে 'Aspects of Early Assamese Literature' গ্ৰন্থত উল্লেখ কৰিছে। আধ্যাত্মিক ভাবত প্ৰতিষ্ঠিত আৰু ভক্তিৰসেৰে সিক্ত অথচ আদি শৃংগাৰ ৰসেৰে পৰিপূৰ্ণ এই নাটখনক নাট্যকাৰে শেষত নিজেই 'কামজয়' নাট আখ্যা দিছে। 'ওহি কামজয় কেলি গোপাল নাম নাটক সম্পূৰ্ণ ভেল'। কীৰ্তনতো শ্ৰীশংকৰদেৱে 'ৰাসক্ৰীয়া কেলি নামে কামজয়' বুলি কৈছে। এই নাটত কৃষ্ণই আন গোপীৰ পৰা আঁতৰাই নিয়া গোপীজনীৰ নাম ৰাধা বুলি বৰ্ণনা কৰিছে। ভাগৱতত ৰাধা নাই। এই নাটত ৰাধাৰ নাম লৈ শৈক্ষিক বিতৰ্ক আছে। সম্ভৱতঃ নাটৰ এই ৰাধা-সৃষ্টিত জয়দেৱৰ 'গীত গোবিন্দ'ৰ প্ৰভাৱ আছে।

শাৰদীয় জোনাক নিশাত কৃষ্ণৰ বাঁহীৰ সুৰ শুনি মুগ্ধ হৈ গোপীসকলে স্বামী-পুত্ৰ ত্যাগ কৰি কৃষ্ণৰ ওচৰলৈ অহাত কৃষ্ণই তেওঁলোকৰ ভক্তি পৰীক্ষা কৰাৰ উদ্দেশ্যে নিজ কৰ্তব্য সোঁৰৰাই দি উভতি যাবলৈ কয়। গোপীসকল কিন্তু উভতি নগ'ল আৰু কৃষ্ণৰ লগত যমুনাৰ বালিত বিহাৰ কৰিলে। এনেতে গোপীসকলৰ মনত অহংকাৰ ভাব আহে যে তেওঁলোক সমগ্ৰ পৃথিৱীৰ নাৰীসকলৰ ভিতৰত শ্ৰেষ্ঠ। সেই অহংভাব খৰ্ব কৰাৰ উদ্দেশ্যে শ্ৰীকৃষ্ণই এজনী গোপীক লৈ অৰ্ন্তধান হয়। পাছত সেই গোপীৰো মনত গৰ্বভাৱ হোৱাত শ্ৰীকৃষ্ণ পুনৰ অৰ্ন্তধান হয়। তেতিয়া সকলোৰে অহংকাৰ খৰ্ব হোৱাত শ্ৰীকৃষ্ণক স্তুতি-মিনতি কৰি কৃষ্ণক সন্তুষ্ট কৰি শ্ৰী কৃষ্ণৰ দৰ্শন লাভ কৰে। তাৰ পাছত যমুনাৰ পাৰলৈ গৈ কৃষ্ণই গোপীসকলৰ লগত ৰাসক্ৰীড়া কৰে। ৰাসক্ৰীড়াৰ অন্তত প্ৰান্তি দূৰ কৰিবৰ বাবে সকলোৱে জলক্ৰীড়া কৰে আৰু তাৰ পাছত বৃন্দাবনত বিহাৰ কৰে। কাহিনীৰ বৈচিত্ৰ্য বঢ়াবৰ বাবে ভাগৱতৰ দশম স্কন্ধৰ চতুৰ্বিংশ অধ্যায়ত বৰ্ণিত 'শংখচূড় বধ'ৰ আখ্যানভাগো শংকৰদেৱে নাটখনত সন্নিৱিষ্ট কৰিছে। মূলৰ ৰাসলীলাৰ লগত এই আখ্যান ভাগৰ কোনো সম্পৰ্ক নাই।

'কেলি গোপাল' নাটখনত তত্ত্বৰ গদ্যময়তাৰ বিপৰীতে শংকৰদেৱৰ কাব্যিক কল্পনাৰ ঐশ্বৰ্যময় অনুভূতিৰ প্ৰকাশ ঘটিছে। নাটখনৰ মূল আকৰ্ষণ

ইয়াৰ নৃত্য-গীতৰ প্ৰাচুৰ্যহে। সেইবাবে ই এখন নৃত্য-গীত প্ৰধান নাট। সংস্কৃত 'ৰাস' শব্দই বহু নৰ্তকীযুক্ত মণ্ডলাকাৰ নৃত্য বিশেষক বুজায়। সংস্কৃত ৰসশাস্ত্ৰত 'হল্লীশ' আৰু 'ৰাসক' নামৰ দুবিধ উপৰূপকৰ নাম আছে। তাৰ লগত 'কেলিগোপাল'ৰ সাদৃশ্য পৰিলক্ষিত হয়। 'সাহিত্য দৰ্পণ'ত উল্লেখ কৰা মতে সংস্কৃত 'কেলিৰৈৱত'ৰ নাট 'হল্লিশ' উপৰূপক শ্ৰেণীৰ। নাটখনত আন নাটকীয় উপাদান, কাহিনী, চৰিত্ৰ, সংলাপ আদি ৰচনাত গুৰুত্ব আৰোপিত হোৱা নাই।

এই নাটৰ শেষ ভটিমাটোত দশাৱতাৰ স্তোত্ৰৰ ভটিমা হোৱাত ইয়াত জয়দেৱৰ দশাৱতাৰ স্তোত্ৰৰ প্ৰভাৱ পৰিলক্ষিত হয়।

'কেলিগোপাল'নাটত নাটকীয় 'পঞ্চাৱস্থা' আৰু 'পঞ্চসন্ধি'ৰ স্থিতি এনেভাৱে দেখুৱাব পৰা যায়। (১) আৰম্ভণিৰ পৰা শংখচূড়ৰ আৱিৰ্ভাব পৰ্যন্ত গোপী-কৃষ্ণৰ সম্ভোগৰ বৰ্ণনা— আৰম্ভৰ অৱস্থা আৰু মুখ সন্ধি; (২) গোপীসকলৰ অহংভাব হোৱাত ৰাধাক লৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ হঠাৎ অন্তৰ্ধান, প্ৰযত্ন আৰু প্ৰতিমুখ সন্ধি; (৩) বিৰহানলত দগ্ধ গোপীসকলৰ কৃষ্ণ অন্বেষণ, কৃষ্ণৰ ভাওনা প্ৰদৰ্শনেৰে আপোন মন-বেদনা পাহৰাৰ প্ৰযত্নই প্ৰাপ্ত্যাশাৱস্থা আৰু নাটৰ গৰ্ভসন্ধি; (৪) কালিন্দী পাৰত শ্ৰীকৃষ্ণৰ পুনৰাগমনে গোপীসকলৰ মনৰ কামনা পূৰণ কৰাৰ পথ সুনিশ্চিত কৰি তোলাৰ লগে লগে আৰম্ভ হ'ল নিয়তাপ্তি অৱস্থা আৰু বিমৰ্ষ সন্ধি; (৫) শ্ৰীকৃষ্ণৰ সৈতে গোপীৰ মহাৰাস আৰম্ভণ আৰু শংখচূড় নিধনে নাটৰ পৰিসমাপ্তি অনাত ফলাগম অৱস্থা আৰু নিৰ্বহণ সন্ধিৰ অৱস্থিতি ধৰিব পাৰি।

৫। পাৰিজাত-হৰণ ঃ

মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ 'পাৰিজাত হৰণ'ৰ মূল কাহিনী 'ভাগৱত পুৰাণ', 'হৰিবংশ' আৰু 'বিষ্ণু পুৰাণ'ৰ পৰা লোৱা হৈছে। গুৰুজনাই নাটৰ বিষয়বস্তু ইয়াৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰিছে যদিও কিছু নিজা কথাও যোগ দিছে। নাটখনক তেওঁ ইয়াক 'যাত্ৰা' বুলি কৈছে। 'শ্ৰীপাৰিজাতহৰণং যাত্ৰাং সম্প্ৰতি পশ্যত' আৰু 'নৰকাসুৰবধ, পাৰিজাতহৰণলীলা যাত্ৰা কৌতুকে কৰৱ।'

নাটখনৰ আৰম্ভণিতে নাৰদে শ্ৰী কৃষ্ণক পাৰিজাত ফুল এপাহ দি ফুলৰ মহিমা বৰ্ণাই তাৰ প্ৰতি ৰুক্মিণীক প্ৰলোভিত কৰাত তেওঁ ফুলপাহ খুজিছে আৰু কৃষ্ণই তেওঁক কোলাত বহুৱাই লৈ ফুলপাহ মুৰত পিন্ধাই দিছে। তাৰ

পাছত নাৰদে স্বৰ্গৰাজ্যত কৰা নৰকৰ অত্যাচাৰৰ কথা কৈ নৰকৰ কবলৰ পৰা উদ্ধাৰ কৰাৰ বাবে অনুৰোধ কৰিলে আৰু কৃষ্ণয়ো নৰকক বধ কৰাৰ আশ্বাস দিয়াত নাৰদ যাবলৈ ওলাল। যাওঁতে নাৰদে সত্যভামাক কৃষ্ণই ৰুক্মিণীক পাৰিজাত ফুল পিন্ধোৱা বুলি কোৱাত সত্যভামাই ক্ৰোধে অপমানে জৰ্জৰিত হ'ল আৰু কৃষ্ণই সত্যভামাক পাৰিজাত বৃক্ষ আনি দিব বুলি কথা দিয়াত সত্যভামা সন্তুষ্ট হ'ল। কৃষ্ণই প্ৰথমে প্ৰাগজ্যোতিষপুৰলৈ গৈ নৰকক বধ কৰি দেৱকাৰ্য সাধি পাছত পাৰিজাত আনিব বুলি কোৱাত সত্যভামাইয়ো লগতে যাবলৈ ওলোৱাত কৃষ্ণ মান্তি হ'ল। তাৰ পাছত ক্ৰমে সত্যভামাৰ সৈতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ প্ৰাগজ্যোতিষপুৰলৈ আগমন, নৰক বধ আৰু নৰকে কাঢ়ি নিয়া অদিতিৰ কুণ্ডল আদি ওভতাই দিবলৈ স্বৰ্গলৈ গমন, সত্যভামাৰ বাবে পাৰিজাত বৃক্ষ খুজি আনিবলৈ নাৰদক ইন্দ্ৰৰ ওচৰলৈ প্ৰেৰণ, ইন্দ্ৰৰ শচীৰ কথামতে পাৰিজাত দিবলৈ অস্বীকাৰ, ইন্দ্ৰ আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ মাজত যুদ্ধ, শচী-সত্যভামাৰ কাজিয়া, যুদ্ধত ইন্দ্ৰৰ পৰাজয়, শ্ৰীকৃষ্ণৰ ওচৰত ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা আৰু পাৰিজাত বৃক্ষ দিবলৈ মান্তি আৰু শেষত পাৰিজাত বৃক্ষ লৈ শ্ৰীকৃষ্ণৰ সত্যভামাৰ সৈতে দ্বাৰকালৈ প্ৰত্যাৱৰ্তন আৰু সত্যভামাৰ পদূলিত পাৰিজাত বৃক্ষ ৰোপণ। নাটখনৰ কাহিনী তথা মূল বিষয়বস্তু এইখিনিয়েই।

'কেলিগোপাল' নাট যদি কাব্যধৰ্মীতাৰ গুণত শ্ৰেষ্ঠ হয় তেনেহ'লে নাটকীয় ধৰ্ম আৰু গুণৰ ফালৰ পৰা শংকৰদেৱৰ নাটকেইখনৰ ভিতৰত 'পাৰিজাত হৰণ'কে শ্ৰেষ্ঠ বুলিব পাৰি। নাটখনক শ্ৰেষ্ঠ বোলাৰ মূলতে হৈছে ইয়াৰ কাহিনীৰ উপস্থাপন তথা বিন্যাস ৰীতিত চমৎকাৰিত্ব, ধৰ্মীয় ভাৱনাক কলুষিত নকৰাকৈ বাস্তৱধৰ্মী সংঘাতময় পৰিস্থিতিৰ মাজেৰে নাটকীয় কাহিনীৰ বিকাশ আৰু পৰিণতি, প্ৰতিটো চৰিত্ৰক স্পষ্ট আৰু উজ্জ্বল কৰি তোলা উৎকৃষ্ট সংলাপৰ প্ৰয়োগ, সজীৱ আৰু বৈশিষ্ট্যপূৰ্ণ চৰিত্ৰ-চিত্ৰণ, ভক্তিৰস মিশ্ৰিত বিভিন্ন ৰসৰ সমাৱেশৰ লগতে অসমৰ সমাজ-জীৱনৰ লগত সংগতি ৰাখি ৰচনা কৰা নাটকীয় পৰিৱেশ।

'পাৰিজাত হৰণ'ৰ ৰচনা কাল সম্পৰ্কে ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ চৰিত পুথিত উল্লেখ হৈছে যে শ্ৰী শংকৰদেৱে দ্বিতীয়বাৰ তীৰ্থ ভ্ৰমণ কৰি আহি এই নাটৰ ৰচনা আৰু অভিনয় সমাপন কৰে।

পাৰিজাত হেন নাম অঙ্ক মহা অনুপাম

কৰিলা শঙ্কৰ তাত পাছে।

তেতিয়াহ'লে 'পাৰিজাত হৰণ' শ্ৰী শংকৰদেৱৰ শেষ কালছোৱাৰ ৰচনা হ'ব।

৬। ৰুক্মিণী-হৰণ ঃ

শ্ৰী শংকৰদেৱৰ ৰচিত নাটকেইখনৰ ভিতৰত 'ৰুক্মিণী হৰণ' নাটখন কলেবৰত ডাঙৰ। শংকৰদেৱে নিজেই ইয়াক 'ৰুক্মিণী হৰণ নাট পৰধান' বুলিছে। পূৰ্ণাংগ অংকীয়া নাটকেইখনৰ ভিতৰত ই প্ৰধান। গুৰুজনাৰ অনুপম সৃষ্টি 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটৰ উদ্দেশ্যও তেওঁৰ আন সাহিত্যৰাজিৰ দৰে ভক্তি ধৰ্ম প্ৰচাৰ কৰা যদিও নাটখনত শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু ৰুক্মিণীৰ প্ৰেমৰ ৰসো বিদ্যমান আৰু তাৰ মাজেদিয়ে নাট্যকাৰে ৰুক্মিণীৰ কৃষ্ণৰ প্ৰতি ভক্তিৰ প্ৰদৰ্শন কৰিছে। ভক্তিৰসেই ইয়াৰ মূলৰস।

এজন ভাটৰ মুখত কৃষ্ণৰ ৰূপ-গুণৰ বৰ্ণনা শুনি একান্ত ভক্তি সহকাৰে ৰুক্মিণীয়ে জগদীশ্বৰ কৃষ্ণক স্বামীৰূপে পাবলৈ ইচ্ছা কৰিছে। ইফালে কৃষ্ণয়ো এজন ভাটৰ মুখত ৰুক্মিণীৰ ৰূপ-যৌৱনৰ বৰ্ণনা শুনি ৰুক্মিণীক বিবাহ কৰিবলৈ ইচ্ছুক হৈছে। কিন্তু ককায়েক ৰুক্মবীৰে ৰুক্মিণীক ছেদীৰাজ শিশুপাললৈহে বিয়া দিবলৈ স্থিৰ কৰে। ৰুক্মিণীয়ে এজন বিশ্বস্ত ব্ৰাহ্মণক দ্বাৰকালৈ পত্ৰসহ পঠিয়াই হৰণ কৰি নিয়াৰ বাবে কাকুতি কৰিলে। পত্ৰ পাই সেইমতে আহি ভৱানী মন্দিৰৰ পৰা ৰুক্মিণী প্ৰত্যাৱৰ্তন কৰা সময়ত হৰণ কৰি দ্বাৰকালৈ লৈ যায়। হৰণ কৰা কথা জানি বাটতে শিশুপাল তথা আন ৰজাসকলে শ্ৰীকৃষ্ণক আক্ৰমণ কৰে, দুয়ো পক্ষৰ মাজত তয়া-ময়া যুদ্ধ লাগে আৰু যুদ্ধত শিশুপাল আদি ৰজাসকলক পৰাজিত কৰি পুনৰ ৰুক্মবীৰৰ লগত যুদ্ধ কৰিবলগীয়া হয়। ৰুক্মবীৰকো পৰাজিত কৰি মূৰটো কাটি পেলাবলৈ উদ্যত হোৱাত ৰুক্মিণীয়ে বিহ্বল হৈ কাতৰ ভাৱে ককায়েকৰ প্ৰাণভিক্ষা কৰে আৰু শ্ৰীকৃষ্ণই ৰুক্মবীৰক এৰি দিয়ে। লাজে-অপমানে ৰুক্মবীৰ কুণ্ডিললৈ নগৈ ভোজকট নামে নগৰ নিৰ্মাণ কৰি তাতে থাকিবলৈ লয়। তাৰ পাছত দ্বাৰকাত কৃষ্ণ-ৰুক্মিণীৰ বিবাহ সম্পন্ন হয়।

'শ্ৰীমদ্‌ভাগৱত'ৰ মধ্য আৰু শেষ দশমৰ উপৰি উক্ত ঘটনাৰ বিশেষ পৰিৱৰ্তন নকৰি স্থানীয় ৰহন আৰু লৌকিক ধাৰণাৰে এই নাটখন প্ৰস্তুত কৰিছে। এই বিষয়বস্তুত এটা জাতীয় ভাবৰ প্ৰভাব আছে। ৰুক্মিণীৰ পিতৃ ভীষ্মকৰ

ৰাজ্য কুণ্ডিল নগৰ অসমৰ শদিয়াত বুলি ভবা হয় আৰু ইয়াতেই বিখ্যাত ভৱানী মন্দিৰো আছিল। ভাট দুজনৰ নাম সুৰভি আৰু হৰিদাস ৰখা হৈছে। পত্ৰ কঢ়িওৱা ব্ৰাহ্মণজনৰ নামো বেদনিধি। ৰুক্মিণীৰ লেখা প্ৰেমপত্ৰৰ কথাও মূলত নাই। বেদনিধি চৰিত্ৰৰ মাজত হাস্যৰসৰো সৃষ্টি কৰা হৈছে।

মুঠ কথা, কম পৰিসৰৰ ভিতৰতে 'ৰুক্মিণী হৰণ'ৰ প্ৰতিটো চৰিত্ৰ সজীৱ আৰু সক্ৰিয় কৰি তোলা হৈছে।

ৰুক্মিণীৰ বিয়াৰ আলোচনা জ্ঞাতি-কুটুম্বৰ সৈতে ভীষ্মকে কৰা পৰিস্থিতি বা পৰিৱেশো মূলত নাই। সেয়ে এই নাটত স্থানীয় ৰঙৰ প্ৰভাৱ বিশেষ উল্লেখযোগ্য।

অন্যান্য নাটকেইখনৰ দৰে ইয়াতো নাটৰ পঞ্চাৱস্থা আৰু পঞ্চসন্ধি সুন্দৰভাৱে চিহ্নিত কৰিব পাৰি।

'কেলিগোপাল' নাটৰ দৰে এই নাটৰো উজ্জ্বল দিশ হৈছে ইয়াত সন্নিৱিষ্ট ৰাগ-ৰাগিনীযুক্ত গীতৰ সমাৱেশ। বিভিন্ন নাট্যৰস আৰু নায়ক-নায়িকাৰ মানসিক অৱস্থা তাৰ দ্বাৰা ফুটাই তোলাত সহায়ক হৈছে।

শ্ৰীশংকৰদেৱৰ বিৰচিত 'ৰুক্মিণী হৰণ' কাব্য আৰু এই নাটৰ দুই-এটা ক্ষেত্ৰত পাৰ্থক্য পোৱা যায়। এই নাটৰ ৰচনাৰ বহু আগতে শ্ৰীশংকৰদেৱে উক্ত কাব্য লিখিছিল। 'ৰাম বিজয়' নাট তেখেতৰ শেষ ৰচনা, তাৰ আগে আগে এই নাট ৰচনা কৰিছিল বুলি ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱে উল্লেখ কৰিছে।

৭। ৰামবিজয় ঃ

'ৰামবিজয়' শংকৰদেৱৰ শেষ বয়সৰ ৰচনা। নাটকৰ মুক্তিমংগল ভটিমাৰ পাছত শেষ শ্লোকতেই নাটখন যে ১৪৯০ শক (১৫৬৮ খ্ৰী.)ত লেখা হৈছিল সেই কথাৰ উল্লেখ হৈছে—'বিন্দুৰন্ধ্ৰ বেদ চন্দ্ৰ শাকে' অৰ্থাৎ ১৪৯০ শকত। এই নাটখনি লিখা হৈছিল শুক্লধ্বজ নৃপতিৰ অনুৰোধত—'শ্ৰীশুক্লধ্বজো নৃপশ্ৰেষ্ঠঃকাৰয়ামাস নাটকম্'। এই নাট ৰচনাৰ পাছতেই তেওঁৰ দেহাৱসান হয়।

শ্ৰীৰাম বিজয় বা সীতা স্বয়ম্বৰ নাটখনেই শ্ৰী শংকৰদেৱৰ ৰাম বিষয়ক নাট্য ৰচনা। বিষয়বস্তু ৰামায়ণৰ আদিকাণ্ডৰ পৰা লোৱা হৈছে যদিও নিজৰ উদ্দেশ্যৰ লগত খাপ খোৱা অংশহে শংকৰদেৱে গ্ৰহণ কৰিছে। অযোধ্যাপতি

দশৰথৰ অনুমতিক্ৰমে ঋষি বিশ্বামিত্ৰই যজ্ঞৰ শত্ৰু ৰাক্ষসৰ পৰা পৰিত্ৰাণ পাবৰ বাবে ৰাম-লক্ষ্মণক আনে, ৰাম-লক্ষ্মণে ৰাক্ষস দমন কৰাৰ পাছত তেওঁলোকক বিশ্বামিত্ৰই মিথিলালৈ লৈ যায় আৰু সীতাৰ সয়ম্বৰ সভাত উপস্থিত হৈ ৰামে হৰ (অজগৱ) ধনু ভংগ কৰি সীতাৰ পাণি গ্ৰহণ কৰে। তাৰ পাছত অযোধ্যালৈ ওভতোতে বাটত পৰশুৰামৰ লগত যুদ্ধত অৱতীৰ্ণ হয় আৰু যুদ্ধত পৰশুৰামৰ পৰাজয় হয়। 'ৰামবিজয় নাট'ৰ মূল বিষয়বস্তু এয়েই। পৰশুৰাম বা ভৃগুৰামক বিজয় কৰাই 'ৰামবিজয়'।

শংকৰদেৱে অতি কম পৰিসৰৰ ভিতৰত ৰামায়ণত বৰ্ণিত বিশাল আখ্যান ভাগ সাঁমৰোতে মূলৰ বহুতো চৰিত্ৰ, ঘটনা আৰু বৰ্ণনা যথাসম্ভৱ বাদ দিছে। কিন্তু ৰাম-সীতাৰ ৰূপৰ বৰ্ণনা, ৰামৰ বিপদত সীতাৰ বিলাপ, ৰামৰ সান্ত্বনা, বিশ্বামিত্ৰ আৰু পৰশুৰামৰ মাজত যুদ্ধ আদি সংযোজন কৰি নিজস্ব মৌলিকতা প্ৰকাশ কৰিছে। তদুপৰি নাটখনত কম পৰিসৰতে নাটকীয় চৰিত্ৰ-চিত্ৰণৰ দক্ষতা প্ৰকাশ হৈছে। বৃদ্ধ দশৰথৰ পুত্ৰবৎসলতা, ৰামৰ বিনয়, শৌৰ্য, বীৰত্ব, সীতাৰ স্বামীভক্তি, পৰশুৰামৰ অহংকাৰ আৰু ঔদ্ধত্য শংকৰদেৱে অতি দক্ষতাৰে প্ৰকাশ কৰিছে।

এই নাটৰ মূল ৰস শান্ত। ইয়াৰ মাজেদি ভক্তিৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব প্ৰতিপাদন কৰাৰ প্ৰয়াস আছে। কিন্তু ইয়াৰ লগতে অংগীৰস হিচাপে বীৰ, ৰৌদ্ৰ, কৰুণ, হাস্য আৰু শৃংগাৰ ৰসৰো প্ৰকাশ ঘটিছে। গীত, ভটিমা, সংলাপ আৰু পৰিৱেশনৰীতি এই নাটৰ 'ৰুক্মিণীহৰণ' নাটৰ সৈতে থকা সাদৃশ্য লক্ষণীয়।

নাটত প্ৰাৰম্ভ, প্ৰযত্ন, মুখসন্ধি, প্ৰতিমুখসন্ধি, প্ৰাপ্ত্যাশা, গৰ্ভসন্ধি, নিয়তাপ্তি, বিমৰ্ষসন্ধি, ফলাগম আৰু নিবৰ্হন সন্ধিৰ অৱস্থা আদি নাটকীয় ঘটনাৰ গতিত স্পষ্টভাৱে চিহ্নিত কৰিব পৰা যায়।

আকৌ উল্লেখনীয় যে ৰামায়ণৰ উপৰি প্ৰসিদ্ধ বৃহৎ সংস্কৃত নাটক 'হনুমান নাটক' বা 'মহানাটক'ৰ ধ্বনি-প্ৰতিধ্বনি ইয়াত কোনো কোনো ঠাইত পোৱা যায়। 'হনুমান নাটক' ৰ মঞ্চায়ন বা পৰিচিতি অসমত সেইকালত আছিল বুলি বিভিন্ন প্ৰসংগত উল্লেখ কৰা হৈছে।

[ক. চ. শ.; ৰা, পা.]

অংকীয়া নাটৰ অভিনয় প্ৰসংগ ঃ ভাওনা

ভাওনা (ভাৱনা) আক্ষৰিক অৰ্থত 'দৃশ্য'ৰূপ (Outward manifestation)। প্ৰায়োগিক অৰ্থেৰে ই নাটৰ মঞ্চায়ন। অংকীয়া নাটৰ অভিনয়কহে ভাওনা বোলা হয়। ইয়াৰ প্ৰকৃত অৰ্থ ভাও দি দেখুওৱা কাৰ্য। অলংকাৰ শাস্ত্ৰমতেও ভাৱাবেগৰ প্ৰকাশেই ভাৱনা। ভাৰতীয় নাট্যৰ মূল বৈশিষ্ট্যই হৈছে নৃত্যৰ প্ৰভাৱশীল নিৰ্ভৰতা। মহাকাব্য, পুৰাণ, নাট্যশাস্ত্ৰ সকলোতে উল্লেখ হৈছে নট, নটী আৰু নৃত্য। এনে পটভূমিত ভাৰতীয় নাটকৰ পৰিৱেশনতো নৃত্য, গীত আৰু বাদ্যই প্ৰধান উপাদান। অংকীয়া নাটৰ পৰিৱেশনতো কুশীলৱসকলৰ সংলাপ, অংগীভংগী, পোচাক, সাজ-সজ্জা সকলো গীত আৰু নৃত্যৰ মাজেদিয়ে সম্পন্ন হৈছিল।

অংকীয়া নাটৰ অভিনয়ৰ ক্ষেত্ৰ তো সংস্কৃত নাটকৰ অভিনয়-শৈলীৰ সৈতে অংগীভংগী, সাজ-পোছাক আদিৰ ভালেখিনি সাদৃশ্য আছে। তদুপৰি সংস্কৃত নাট-অভিনয়ৰ আগতে 'পূৰ্বৰংগ' আছে। প্ৰকৃত নাট আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে ভাৱৰীয়াসকলে ৰংগ বা অভিনয়ৰ সফলতাৰ অৰ্থে যি অনুষ্ঠান কৰে সেয়ে পূৰ্বৰঙ্গ। আনভাবে ক'বলৈ হ'লে, সূত্ৰধাৰে নান্দী গীত গোৱাৰ আগলৈকে অভিনয়ৰ বাবে যি প্ৰস্তুতি-পৰ্ব হয় সেয়ে পূৰ্বৰংগ। সংস্কৃত নাটকত যৱনিকাৰ অন্তৰালত ই সম্পূৰ্ণ হয়। সংস্কৃত নাটকৰ বাবে পূৰ্বৰংগৰ ২১টা স্তৰ আছে। সেইদৰে অংকীয়া নাটৰ পূৰ্বৰংগতো নান্দী গীতেৰে ভাওনা আৰম্ভ হোৱাৰ আগলৈকে কেইটামান কৰ্ম থাকে। 'পূৰ্বৰংগ'ৰ পৰিৱৰ্তে আমি ইয়াক 'ধেমালি' বুলি কওঁ। নাট আৰম্ভৰ আগে আগে জোৰাধৰা বা গাৰ্ণিকা গোৱা হয়। জোৰণি, চাহিনি, ধুমুহি, বিবিধ ঠেলা, মান, চলনা, খান্দী, চোক, ঘেতা, তালনি আদি খোলৰ বাজানা বজোৱাৰ শেষত ধেমালিসমূহ অৰ্থাৎ সৰু ধেমালি, গুৰু ধেমালি, দেৱ ধেমালি আৰু গুৰু ধেমালি বা গুৰু ঘাট বজাই অভিনয়ৰ পৰিৱেশ সৃষ্টি কৰে আৰু তেতিয়া সূত্ৰধাৰে ৰংগমঞ্চত প্ৰৱেশ কৰি নৃত্য আৰম্ভ কৰে। আনকি 'চিহ্নযাত্ৰা' অভিনয়ৰ সময়তো এই পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰা হৈছিল বুলি ৰামচৰণ ঠাকুৰে লিখি থৈ যোৱা সঘনভাৱে উক্ত এই স্তৱকটোৰ পৰা জনা যায়।

"ধেমালিৰ যোৱা প্ৰথমে লিখিলা
দ্বিতীয়ে শ্লোক ৰচিলা।"

অন্য প্ৰসংগত পাওঁ "ধেমালি ধৰিলে প্ৰৱেশৰ বেলা হয়।' নাট আৰম্ভ হোৱাৰ আগতে উল্লেখ কৰি অহা ধেমালিৰ প্ৰকাৰ গায়ন-বায়নে বিভিন্ন প্ৰকাৰে বজোৱা খোলৰ বাদ্য আৰু সেই অনুসাৰে বাদকসকলৰ গতি, পদক্ষেপ আৰু পৰিভ্ৰমণৰ দ্বাৰা সূচিত হয়। গীতৰ মাত্ৰাতকৈ বাদকসকলৰ ভংগিমাই অধিক দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। খোলৰ বোলো বাদকৰ গতি-ভংগিমা অনুসৰি পৃথক হয়। 'চিহ্নযাত্ৰা' অনুষ্ঠানত গায়ন-বায়নৰ প্ৰয়োগ হৈছিল বুলি জনা যায়।

অংকীয়া নাটত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশৰ মুহূৰ্তত সূত্ৰধাৰৰ দুয়োকাষে থিয় হৈ তেওঁৰ সন্মুখত এখন আঁৰ কাপোৰ ধৰা হয়। সূত্ৰধাৰে ৫ খোজ আগবাঢ়ে, তাকে ব্ৰহ্মচিনৰ বাবে 'পঞ্চপদী' বা 'বিষ্ণুপদী' বোলা হয়। সূত্ৰধাৰে ওৰা ধৰাৰ দৰে মাটিত বহি তললৈ মূৰ কৰি নমস্কাৰ জনায়। তাৰ পিছত নান্দী গীতৰ ভংগীত নাচে। সূত্ৰধাৰৰ বিভিন্ন ভংগীত খোল-বাজনাৰ লয় সলনি হৈ গৈ থাকে।

'ধেমালি' কিয় কোৱা হয়?

'পূৰ্বৰংগ'ৰ পৰিৱৰ্তে 'ধেমালি' শব্দৰ প্ৰয়োগ মন কৰিবলগীয়া। ধেমালিত শাৰীৰিক গতি আৰু নৃত্য-ভংগিমা থকা বাবেই 'ধেমালি' বোলা হয়। 'ৰং-ধেমালি' শব্দটো অসমীয়া ভাষাৰ শব্দ আৰু ইয়াৰ সৈতে সকলোৰে পৰিচয় আছে। ৰং শব্দটো যুক্তিযুক্ত হৈছে।

(ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, পৃ. ২৫-২৬)

মুঠতে নৃত্যৰ গতি আৰু ভংগিমা থকাৰ কাৰণেই ইয়াৰ নাম ধেমালি। নাচৰ অন্তত সূত্ৰধাৰে নান্দী আৰু ভটিমা গাওঁতেও প্ৰত্যেক পদৰ অন্তত নৃত্য কৰা নিয়ম প্ৰচলিত আছে।

ভাওনাত চৰিত্ৰবোৰে লয়যুক্ত পদ-বিক্ষেপনৰ জৰিয়তে সভাস্থলত প্ৰৱেশ কৰে। পাত্ৰ-পাত্ৰীৰ মৰ্যাদা, স্বভাৱ আৰু চাৰিত্ৰিক বৈশিষ্ট্য অনুযায়ী প্ৰৱেশৰ গতি আৰু পদক্ষেপৰ ৰীতি বেলেগ বেলেগ হয়। বীৰ চৰিত্ৰৰ প্ৰৱেশত বোল বীৰত্ব প্ৰকাশক, ধীৰ-স্থিৰ চৰিত্ৰৰ ক্ষেত্ৰত বোল গম্ভীৰ বা ধীৰ-স্থিৰ আদি গুণৰ প্ৰকাশক হয়।

কিন্তু সংস্কৃত নাট্যাভিনয়ত চৰিত্ৰই নৃত্যৰত অৱস্থাত প্ৰৱেশ কৰাৰ নিৰ্দেশ নাই।

নাট্যমেলা ঃ

ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰাৰ বাবে আখৰাৰ (rehcarsal) প্ৰয়োজন হয়। সেইবাবে এটা পবিত্ৰ দিন-বাৰ চাই উক্ত দিনৰ পৰা ভাওনাৰ আখৰা আৰম্ভ কৰা প্ৰচলিত নিয়ম আছিল। ইয়াকে 'নাটমেলা' বুলি কোৱা হয়।

ভাওনাৰ উপলক্ষ আৰু সময় ঃ

অংকীয়া নাটৰ ভাওনা সাধাৰণতে শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱ, মাধৱদেৱৰ তিথি আৰু সত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰসকলৰ বা তেনে সন্ত-গোঁসাইসকলৰ মৃত্যু দিৱসত অনুষ্ঠিত কৰা হয়। ফাকুৱা-দৌলযাত্ৰা আৰু জন্মাষ্টমীতো ভাওনা পতা হৈছিল। আকৌ ভাদ মাহৰ কীৰ্ত্তনত, বহাগৰ বিহুৰ দিনা ভাওনাৰ আয়োজন কৰা হৈছিল। পাছলৈ অন্যান্য নামগোৱা, সবাহ, বৰসবাহ আদিতো সুবিধামতে আৰু কেতিয়াবা কেতিয়াবা বিশেষ বিশেষ সন্মানিত ব্যক্তিৰ সন্মানৰ উপলক্ষেও ভাওনাৰ আয়োজন কৰা হৈছিল। এই অনুষ্ঠানবোৰ ভক্তসকলৰ সহায়ত আৰু গায়ন-বায়নসকলৰ উদ্যোগতহে সম্পন্ন হৈছিল। নাট-নিৰ্বাচনৰ দায়িত্ব আছিল সত্ৰাধিকাৰৰ। তেওঁৰ নিৰ্বাচনমতেহে নাট মেলা হৈছিল আৰু সত্ৰাধিকাৰৰ সৈতে আলোচনা কৰিহে অভিজাত মুখ্য চৰিত্ৰসমূহৰ ভাও বিতৰণ কৰা হৈছিল।

সাধাৰণতে ৰাত্ৰি বেলাতহে ভাওনানুষ্ঠান আৰম্ভ হয়। ৰাতি প্ৰায় ৯ বজা বা ১০ বজাত আৰম্ভ হৈ প্ৰায় শেষ ৰাতি বা ভোৰ ৰাতিলৈকে এই অভিনয় অনুষ্ঠান চলিছিল। যদি কেতিয়াবা ৰাতিপুৱাবলৈ বাকী থাকোঁতেই নাট শেষ হৈছিল, তেতিয়া ৰাতিপুৱাবলৈ বাকী থকা সময়খিনিত অতিৰিক্ত নৃত্য-গীতেৰে কুশীলৱসমূহে দৃশ্য পৰিৱেশন কৰিব লাগিছিল।

কেতিয়াবা অৱশ্যে একেখন অংকীয়া নাটৰ অভিনয়ে এৰাতিৰ অধিক ৰাতিও অতিক্ৰম কৰিব লগা হৈছিল—এনে সংবাদ আছে। নৃত্যভেদে আৰু ধেমালি পৰিৱেশনৰ হ্ৰাস-দৈঘ্যইও সময়ৰ বিভিন্নতা আনে।

সম্প্ৰতিক কালত অৱশ্যে সমগ্ৰ নিশা ভাওনা অনুষ্ঠান নকৰি সন্ধিয়াৰ পৰাই আৰম্ভ কৰি প্ৰায় ৩-৪ ঘণ্টাৰ ওপৰত শেষ কৰা হয়। পূৰ্বৰংগ অভিনয়ৰ

উপলক্ষ, নাট্যাভিনয়ৰ সময় আৰু অভিনেতা, সূত্ৰধাৰৰ সংলাপ প্ৰক্ষেপণ আৰু মঞ্চৰ স্থিতিৰ ক্ষেত্ৰত বৰ্তমান সময়ৰ উপযোগী কৰি আৰু বাহুল্যাংশ কিছু পৰিমাণে বৰ্জন কৰি পৰিচালকসকলে ভাওনা অনুষ্ঠান আজিকালি সম্পন্ন কৰা দেখা যায়। কিন্তু অংকীয়া নাটৰ মূল বৈশিষ্ট্যসমূহ ৰক্ষা কৰা হয়।

মুখা ঃ

প্ৰয়োজনীয় চৰিত্ৰৰ বাবে ভাওনাত মুখাৰ ব্যৱহাৰ অপৰিহাৰ্য উপাদান আছিল।

মুখা আৰু মুখা-নৃত্যৰ ঐতিহ্য পৰিবেশ্য অভিনয়-সংস্কৃতিৰ ঐতিহ্য—ভাৰতবৰ্ষত সুপ্ৰাচীন। ভাৰতৰ লগতে দক্ষিণ-পূব এচিয়া, জাপান আৰু শ্ৰীলংকা আদিতো ইয়াৰ প্ৰচলন লক্ষ্য কৰিবলগীয়া। পুতলা নাচৰ সৈতে ৰামায়ণী ঐতিহ্যত মুখা নৃত্যৰ প্ৰচলন আছে, কিন্তু নাট্য অভিনয়তো ইয়াৰ বহুল পৰিসৰ দেখা যায়।

ভৰতৰ নাট্যশাস্ত্ৰত চাৰি প্ৰকাৰৰ অভিনয়ৰ কথা উল্লেখ আছে।

অসমীয়া ভাওনাত তিনি প্ৰকাৰৰ মুখা ব্যৱহাৰ হৈছিল। (১) গৰুড়, জটায়ু, কালিনাগ, হনুমান, নৰসিংহ আদি বিভিন্ন চৰিত্ৰৰ বাবে জীৱ-জন্তুৰ মুখা; (২) ৰাৱণ, ৰাক্ষস-ৰাক্ষসী, দৈত্য আদিৰ বাবে তেনে প্ৰকাৰৰ মুখা; (৩) বিদুষক বা হাস্যৰসিক চৰিত্ৰৰ বাবে মুখা।

মুখাবোৰ সাধাৰণতে পূৰ্ণৰূপত প্ৰস্তুত কৰা হৈছিল, যাতে অভিনেতাৰ মূৰৰ পৰা ভৰিলৈ আবৃত হৈ থাকে। কিন্তু কেতিয়াবা কেৱল ওপৰৰ অংশহে ঢকা হয়।

স্ত্ৰী-চৰিত্ৰৰ বাবে ব্যৱহাৰ হোৱা মুখা খুব কম আছিল। দেৱীৰ বাবে অথবা ৰাক্ষসী আদিৰ বাবে দুই এখন মুখা প্ৰস্তুত হৈছিল।

মুখাৰ প্ৰস্তুতকৰণ ঃ

সাধাৰণতে কাঠৰ দ্বাৰা মুখা প্ৰস্তুত কৰিছিল। কিন্তু এইবোৰ গধুৰ হোৱা বাবে বিকল্প ব্যৱস্থাৰ উদ্ভৱ হৈছিল। সাধাৰণতে মুখা দুই ধৰণৰ—(১) মাটিৰ সাঁচ কৰা আৰু খনিকৰী কাম কৰা। সংবাদ মতে পোৱা যায় যে (ক) কুমাৰৰ আলতীয়া মাটিৰে সাঁচ কৰি ৰ'দত শুকাই তুলাপাত বা কাগজ পানীত তিয়াই

তাৰ ওপৰত লেপ দি, ফটাকানি তাৰ ওপৰত মেৰিয়াই যি প্ৰকাৰ আকৃতিৰ মুখাৰ দৰকাৰ, সেই আকৃতিৰ মুখা সজোৱা হয়। তাৰ ওপৰত হেঙুল হাইতাল দি মাটিৰ সাঁচটো উলিয়াই আনে। ইয়াৰ ফলত মুখা পাতল হয়।

(২) কিন্তু অশ্বমেধ যজ্ঞৰ ঘোঁৰা, কালি-দমনৰ সাপ আদিৰ মুখা মাটিৰ সাঁচেৰে নসজাই বাঁহৰ কামি-তমাল ব্যৱহাৰ কৰিছিল। অসুৰৰ মুখাবোৰো তেনেকৈ কিন্তু ভয়াৱহ ৰূপত প্ৰস্তুত কৰিছিল।

আজিকালিৰ অভিনয়ত ইয়াতকৈ মুখাপ্ৰস্তুত কৰা সহজ হৈ পৰিল। কাগজ বা প্লাষ্টিকেৰে তৈয়াৰী ৰেডিমেড মুখা পোৱা যায়। নিৰ্দেশ দিও কৰাব পাৰি। এইবোৰৰ প্ৰয়োগ এতিয়া সণ্চালনিকৈ হৈছে।

ষোড়শ শতিকাত কেৰেলাত 'কৃষ্ণত্তম' নামৰ এক নাট্য-নৃত্য পৰিৱেশ্য কলা আছিল। ইয়াত বিবিধ চৰিত্ৰৰ বাবে কাঠৰ মুখাৰ ব্যৱহাৰ হোৱা জনা যায়। ব্ৰহ্মা, যম আদি বিভিন্ন দেৱতাৰ বাবে আৰু অসুৰ বা দৈত্যসকলৰ বাবে বিভিন্ন মুখা আছিল। চৰিত্ৰৰ 'টাইপ'ৰ প্ৰতি বিবেচনা কৰি মুখাত জ্যামিতিকভাৱে ৰঙৰ চিত্ৰণো হৈছিল। যেনে চতুৰ্ভুজ ব্ৰহ্মাৰ মুখাৰবাবে পাতল বেঙুনীয়া (Pink) ৰং আৰু তাত কোনো design নথকা ভাবে প্ৰস্তুত কৰা হৈছিল। আকৌ পঞ্চমুখী দৈত্যৰ বাবে জটিল চিত্ৰিত ৰেখা চিহ্নৰে প্ৰত্যেকখন মুখৰ বিভিন্ন ৰং সমাবেশ কৰা হৈছিল।

সাজপাৰ ঃ

ভাওনাৰ সকলো অভিনেতাই পৰম্পৰাগত সাজপাৰ পৰিধান কৰিছিল। গায়ন-বায়নসকলে কঁকালত কাপোৰৰ গাঁথি দি 'বচোৱাল' পিন্ধিছিল। শিল্পীক উৎসাহ দিয়াৰ বাবে দিহিং আৰু আউনিআটি সত্ৰত এনে পোছাক ৰজাই উপহাৰ দিছিল বুলি জনা যায়। বচোৱালৰ ওপৰত তেওঁলোকে কোটৰ দৰে বগা বুকু চোলা পিন্ধিছিল। মূৰত পাগুৰী, সোঁফালটো ওপৰফালে উঠা আৰু জোঙা। কিন্তু সূত্ৰধাৰৰ পাগুৰীৰ সৈতে ইয়াৰ পাৰ্থক্য থাকে। সূত্ৰধাৰে পাগজামা পিন্ধে। সূত্ৰধাৰৰ পাগুৰীৰ সন্মুখৰ ফালে বৰ ওখকৈ আগবঢ়া হৈ থাকে। সূত্ৰধাৰৰ পাগুৰী 'মোগলাই টুপী' বুলি জনাজাত। মোগল সম্ৰাট বা কোনো কোনো ৰাজপুত প্ৰধানৰ টুপীৰ আকৃতিৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য হয়। আহোমসকলেও পাছৰ কালত টুপী পিন্ধিছিল। সূত্ৰধাৰৰ গলত হাৰ বা সোণৰ মণি-মালা, হাতত গামখাৰু, ভৰিত জুনুকা (anklet) আছিল।

পাগুৰিৰ ধৰনৰ ভিত্তিত সত্ৰত কেইবা ধৰনৰো পাগুৰি আছিল। তাৰ ভিতৰত (১) ডলামুৰীয়া পাগুৰি, (২) খেঁকেৰুপতীয়া পাগুৰি, (৩) ভাটৌ ঠুঁটীয়া পাগুৰি, (৪) মথুৰা পাগুৰি বা মহাজনীয়া পাগ (৫) কুহুমীয়া পাগুৰি, (৬) কোষাপতীয়া পাগুৰি ইত্যাদি।

মথুৰা পাগুৰী বা মহাজনীয়া পাগ গোঁসাই-সত্ৰাধিকাৰসকলে মাৰিছিল। সত্ৰৰ গায়ন-বায়নে ডলামুৰীয়া অৰ্থাৎ ডলাৰ দৰে ডাঙৰ নাইবা খেকেৰুপতীয়া অৰ্থাৎ ধেনুভিৰীয়া পাগুৰি মাৰে। ভাটৌ ঠুঁটীয়া পাগুৰি ঝুমুৰা নাচত মাৰে। বিভিন্ন প্ৰকাৰ পাগুৰিৰ কাপোৰৰ জোখ বিভিন্ন প্ৰকাৰৰ আছিল।

সেই কালত বগা কাপোৰেৰে মেৰ দিয়া কটকটীয়া বান্ধ থকা এই পাগুৰিয়ে গায়ন-বায়ন বা সূত্ৰধাৰক বৰ শোভন দেখা গৈছিল।

ভাৰতীয় এই পাগুৰিৰ প্ৰয়োগ প্ৰাচীন কালৰ পৰাই আছিল বুলি এগৰাকী সমালোচক ড° জি. এছ. ঘুৰিয়ে (G.S. Ghurye) ভাৰতীয় সাজ-পোছাক সম্পৰ্কে মন্তব্য কৰি লিখিছে—We have definite evidence in the early literature for the prevalence of a head-dress as an item of male attire at least in the eastern region of the country. The innovation, if any, that may have to be credited to foreign influence, is the performed squat Pagudi or Turban. ড° ঘুৰেই বিভিন্ন পাগুৰিৰ চিত্ৰ কিতাপত সন্নিৱিষ্ট কৰিছে, যদিও অসমৰ সূত্ৰধাৰ বা গায়ন-বায়নৰ পাগুৰিৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই। কিন্তু 'ৰাষ্ট্ৰৰ পূৰ্বাঞ্চল' বুলি ইয়াত যি উল্লেখ কৰিছে, তাৰ দ্বাৰাই এই পাগুৰি বিশেষ অসমৰ সূত্ৰধাৰ বা গায়ন-বায়নৰ ক্ষেত্ৰ তো প্ৰযোজ্য হ'ব পাৰে। (Origin and Development of the Assamese Drama the Stage : Dr. Harichandra Bhattachaya) ...

গায়ন-বায়ন ঃ

'গায়ন' শব্দই গায়ক আৰু 'বায়ন' শব্দই বাদ্যকাৰক বুজায়। দুয়ো শ্ৰেণীৰ শিল্পী বা কলাকাৰকে একেলগে 'গায়ন-বায়ন' বুলি কোৱা হয়। নিজৰ নিজৰ কলা-কৌশল পৰিৱেশনাৰে তেওঁলোক প্ৰাচীন কালৰ পৰাই অৰ্থাৎ ঢুলীয়া ওজাপালিৰ সৃষ্টিৰ দিনৰ পৰাই সমাজত পৰিচিত হৈ আহিছে। ভাওনাত

তেওঁলোকৰ ভূমিকা অপৰিহাৰ্য আৰু সংখ্যাতো প্ৰায় এক ডজনৰো অধিক হয়।

প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখনীয় যে যদিও গায়ন-বায়ন বুলিলে পৃথক পৃথক অৰ্থ প্ৰকাশ কৰে বা সুকীয়া সুকীয়া অস্তিত্বৰ ধাৰণা দিয়ে, প্ৰকৃততে গায়ন-বায়ন একেটা দলেই। দলৰ প্ৰতিজনে মুখেৰে গীত-পদ আৰু বাদ্য বজায়। কোনোজনে তাল, কোনোজনে মৃদং।

পোহৰ-সজ্জা ঃ আৰিয়াৰ ব্যৱস্থা

ভাওনাৰ সময় নিশা; গতিকে পোহৰৰ একান্তই প্ৰয়োজন। আজিকালিৰ দৰে বিদ্যুতৰ পোহৰ তাৰ কিছু কালৰ আগতে প্ৰচলন থকা পেট্ৰোমাক্স লাইটৰ পোহৰৰ ব্যৱস্থা তেতিয়া নাছিল। জোৰা বা আৰিয়া জ্বলাই এই পোহৰ প্ৰক্ষেপনৰ ব্যৱস্থা হৈছিল। ছয়-আঠ ফুট দীঘল বাঁহৰ কাঠি প্ৰস্তুত কৰি তাক মুঠা মুঠা কৰি লৈ বান্ধি লোৱা হয়। মুঠাৰ এমুৰত মিঠাতেলত জুবুৰিয়াই লোৱা ফটাকানি বা সূতাৰ শকত জুমুঠি এটা ভালকৈ বান্ধি লোৱা হয় আৰু তাত জুই লগাই দিয়া হয়। তেতিয়া তাৰ ভাল পোহৰ হয়। আৰিয়া ধৰা মানুহ থাকে। সুবিধানুসাৰে থিয় হৈ থাকি বা আৱশ্যক মতে ইফাল-সিফাল কৰি ভাওনা থলী পোহৰাই ৰাখে। কেতিয়াবা পুতিও থোৱা হয়। ঠায়ে ঠায়ে মাটিৰ চাকিও ৰখা হয়। থাপনাৰ আগত কিন্তু ডাঙৰ এগছি সৰিয়হৰ তেলসহ বন্তি ৰখা বাধ্যতামুলক। কেতিয়াবা সহস্ৰ বন্তিৰো ব্যৱস্থা কৰা হয়। সিও পোহৰ-সজ্জাৰ অন্যতম উপাদান হয়।

'চিহ্নযাত্ৰা' ভাওনা কৰোঁতে পোহৰৰ বোলে অপূৰ্ব ব্যৱস্থা কৰা হৈছিল, সেই সম্পৰ্কে 'চৰিতপুথি'ৰ উল্লেখ —

'নজানিল সভাসদে কিবা ৰাত্ৰি দিন।
দেখি বৈকুণ্ঠক যেন পাপ ভৈল ক্ষীণ।।"

(ৰামচৰণ ঠাকুৰ)

সহস্ৰ বন্তি আৰু সহস্ৰ আৰিয়াৰ ব্যৱস্থা সত্ৰভেদে ভিন ভিন কৰিও পোহৰ-সংযোজনৰ প্ৰয়োজন সম্পন্ন কৰা হৈছিল।

[ক.চ.শ]

মহাপুৰুষ মাধৱদেৱ

[খ্ৰী. ১৪৮৯-১৫৯৬]

মাধৱদেৱৰ জন্ম হয় ১৪১১ শকৰ অৰ্থাৎ ১৪৮৯ খ্ৰী. জেঠ মাহত লক্ষীমপুৰ জিলাৰ নাৰায়ণপুৰ লেতেকুপুখুৰী নামে সৰু গাঁৱত। এই ঠাই বিহপুৰীয়াৰ উত্তৰ-পশ্চিমে কাচিকটা আৰু ৰঙাজান নদীৰ মধ্যস্থলত আৰু পিচলা বা দিক্ৰং নদীৰ তীৰত অৱস্থিত। পিতৃ গোবিন্দগিৰি ভূঞা আৰু মাতৃ মনোৰমা। মাধৱদেৱৰ ছাত্ৰ জীৱন বণ্ডুকাত আৰম্ভ হয়। ডেৰকুৰি দুবছৰ ডেকা বয়সত মাধৱে শংকৰদেৱৰ সান্নিধ্য লাভ কৰে। গুৰুজনাৰ দ্বাৰা প্ৰৱৰ্তিত ধৰ্ম মতৰ প্ৰচাৰ আৰু প্ৰসাৰ কৰাই তেওঁৰ জীৱনৰ লক্ষ্য হৈ পৰিল।

মাধৱদেৱৰ সমস্ত সাহিত্যিক জীৱন শংকৰদেৱৰ আৰ্হিত গঢ় লোৱা। গুৰুজনাৰ আৰ্হিতেই মাধৱদেৱে গীত-নাটক ৰচনা কৰিছিল। নব-বৈষ্ণৱ মতাদৰ্শ প্ৰচাৰৰ আহিলা হিচাপে। সৰ্বমুঠ ন-খনি নাট ঝুমুৰা মাধৱদেৱৰ নামত পোৱা যায়। সত্ৰ সমাজত বাৰ নাট বুলি এষাৰ কথাৰ প্ৰচলন আছে। এই বাৰ নাটে শংকৰদেৱৰ ছয়খন আৰু মাধৱদেৱৰ ছয়খন নাটকক সামৰে। তাৰ বাহিৰে মাধৱদেৱৰ নামত প্ৰচলিত বাকী তিনিখন নাট প্ৰকৃততে মাধৱদেৱৰ হয় নে নহয় সেই কথা সন্দেহৰ বিষয়।

অসমীয়া মানুহৰ সামাজিক আৰু চিন্তা জগতত এই দুই মহাপুৰুষৰ বাৰেৰহণীয়া অৱদান অপৰিসীম। ৰামানন্দ, কবীৰ, বল্লভ, নামদেৱ আৰু চৈতন্যদেৱৰ দৰে প্ৰেম-ভক্তিৰ অভিনৱ ধৰ্মমত প্ৰচাৰ কৰিছিল মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে। মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ সৌহাতস্বৰূপ আছিল মাধৱদেৱ। মাধৱদেৱৰ সহায় আৰু সহযোগিতা নৱবৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ সফলতাৰ এটা দিশ। গুৰু দুজনাই নব-বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ প্ৰকৃত সংগঠন নিকপকপীয়াকৈ বান্ধি উলিয়াইছিল তাৰ ভিতৰুৱা প্ৰতিটো ৰীতি-নীতি।

কেৱল মাধৱদেৱৰ জীৱন-কাহিনী লৈ ৰচনা কৰা কোনো সুকীয়া চৰিত পুথি পাবলৈ নাই। জীৱনকালত শংকৰদেৱৰ ছাঁ হৈ থকাৰ দৰে চৰিতৰ মাজতো শংকৰদেৱৰ জীৱন-কাহিনীৰ লগে লগেহে মাধৱদেৱৰ জীৱনীয়ে ঠাই পাইছে।

পণ্ডিতসকলেও ঘাইকৈ শংকৰদেৱৰ কথা আলোচনা কৰোঁতেহে মাধৱদেৱৰ জীৱন আৰু অৱদানৰ কথা আলোচনাৰ মাজলৈ আনিছে। মাধৱদেৱৰ প্ৰতিভা আৰু চিন্তা সম্পৰ্কে আজিলৈকে অসমীয়া সাহিত্যত আশানুৰূপ আলোচনা হোৱা নাই। বেজবৰুৱাৰ ৰচনাতে প্ৰথমে গুৰু দুজনাৰ আধুনিক ৰীতিৰে জীৱন বিশ্লেষণ পোৱা যায়। একাদিক্ৰমে আহে বাণীকান্ত কাকতি, বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱা আৰু কালিৰাম মেধিৰ নাম। অৱশ্যে গুৰু দুজনাৰ নিজস্ব ৰচনাসমূহৰ পৰাও আমি তেওঁলোকৰ জীৱন আৰু সাহিত্য কৰ্মৰ সন্দৰ্ভত অনুধাৱন কৰিব পাৰোঁ। মাধৱদেৱৰ সাহিত্য-কৰ্মৰ মাজেদি আমি তেওঁৰ মানসিক অৱস্থাৰ বিচিত্ৰ পৰিৱৰ্তন, সমসাময়িক সমাজৰ কিছুমান ৰীতি-নীতি বা বিশেষ শ্ৰেণীৰ মানুহৰ প্ৰতি তেওঁৰ মনোভাৱ ফুটি উঠে। 'নাম-ঘোষা', 'জন্ম ৰহস্য' আৰু 'নাম মালিকা' এই প্ৰসংগতে উল্লেখযোগ্য।

গুৰুৰ বাক্য শিৰোগত কৰি ধৰ্মাচাৰ্যৰ গধুৰ দায়িত্ব পালনত সামান্যতমো অৱহেলা কৰা নাছিল মাধৱদেৱে। এজন শক্তিশালী সংগঠক হিচাপে তেওঁ থিয় দিছিল। অসংখ্য অনুগত লোকৰ মাজৰ পৰা প্ৰতিভাবানজনক আৱিষ্কাৰ কৰি সৃষ্টি কৰিছিল এচাম নাট্যকাৰ, গীতিকাৰ আৰু সংগঠন-শক্তি থকা লোকক। সন্মিলিত প্ৰচেষ্টাত নৱ বৈষ্ণৱ ধৰ্মই প্ৰসাৰতা লাভ কৰিছিল। ভালেমান সত্ৰ স্থাপন হৈছিল, কলা-সংস্কৃতিয়ে গা কৰি উঠিছিল। আধ্যাত্মিক চিন্তাধাৰাই তেওঁক এখন অপাৰ্থিৱ জগতৰ সন্ধান দিছিল। ১৫৯৬ খ্ৰী. ভাদ মাহৰ শুক্লা দ্বিতীয়াত গুৰুজনাই বৈকুণ্ঠলৈ গমন কৰে।

মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ নামত ভণিতা থকা ৬ খন অংকীয়া নাটৰ ভিতৰত চাৰিখন নাটকৰ শেষত 'ঝুমুৰা' শব্দৰ প্ৰয়োগ হৈছে।

অৰ্জুন-ভঞ্জন ঃ মাধৱদেৱে গণককুচিত থকাকালত 'অৰ্জুন-ভঞ্জন' নাটকখন ৰচনা কৰে। 'যাত্ৰা' আৰু 'ঝুমুৰা' দুয়োটাই আখ্যা দিয়া নাটখনিৰ কাহিনী ভাগত ভাগৱত পুৰাণ (দশম স্কন্ধ) আৰু হৰিবংশ (তেষষ্ঠিতম অধ্যায়)ৰ কাহিনীৰ লগতে মিশ্ৰিত কৰা হৈছে বিল্বমংগলৰ কৃষ্ণকৰ্ণামৃতৰ শ্লোক।

'অৰ্জুন-ভঞ্জন' নাটৰ বিষয়-বস্তুৰ বিকাশত তিনিটা স্তৰ লক্ষ্য কৰা যায়। শিশু কৃষ্ণ আৰু মাক যশোদাৰ মাজত হোৱা স্নেহশক্তি বিৰোধ। যমলাৰ্জুন ভংগ আৰু শেষত নন্দ যশোদাৰ দম্পতী কলহ। মূল বিষয়বস্তু যদিও যমলাৰ্জুনভংগ, কিন্তু দৰ্শকক বিশেষভাৱে আকৰ্ষণ কৰে স্তন পান কৰিবলৈ নাপাই শিশু কৃষ্ণই কৰা ৰোহ-ভেম, অভিমান আৰু উদ্ভগুলিৰ বিৱৰণে আৰু যশোদাই কৃষ্ণক শাসন কৰা বৃথা চেষ্টাই আৰু সৰ্বশেষত পুতেকক কেন্দ্ৰ কৰি হোৱা নন্দ, যশোদাৰ দম্পতী কলহ। নাটখনিৰ মুল কাৰ্য অৰ্জুন-ভঞ্জন আৰু ইয়াৰ কাৰণ হ'ল কৃষ্ণ-যশোদাৰ স্নেহসিক্ত বিৰোধ আৰু কাৰ্যৰ পৰিণতি হ'ল নন্দ-যশোদাৰ গ্ৰাম্য কলহ।

'অৰ্জুন-ভঞ্জন' নাটখনিত ভক্তি আৰু হাস্যৰসৰ লগতে আমি বিস্ময়ৰস দেখিবলৈ পাওঁ। কৃষ্ণৰ পৰম পুৰুষৰ কথা এইখনি নাটত অধিক প্ৰয়োভৰ। লক্ষণৰ ফালৰ পৰাও নাটখনক পূৰ্ণাংগ অংকীয়া নাটক বুলি কোৱা হয়। আঠোটা গীতৰ সমাবেশেৰে নাটখনি সকলোফালৰপৰাই উপভোগ্য।

চোৰধৰা ঃ 'চোৰধৰা' নাটখনৰ আধাৰ গ্ৰন্থ বিল্বমংগলৰ কৃষ্ণ কৰ্ণামৃত। 'চোৰধৰা' নাটখন দুটা উপাদানেৰে নিৰ্মিত।

১। কৃষ্ণক নেদেখি দামুৰি হেৰুৱা গাইৰ দৰে যশোদাৰ কৃষ্ণ অন্বেষণ আৰু ২। গোপীৰ ঘৰত লবণু চুৰি কৰি ধৰা পৰা কানাইৰ বৃত্তান্ত। গোপীৰ ঘৰত লৱণু চুৰ কৰোঁতে ধৰা পৰি উভতি গোপীৰ দোষী সাব্যস্ত কৰা চতুৰ কানাইৰ কাৰ্য নাট্যকাৰে সুন্দৰকৈ অংকন কৰিছে। এইখন নাটকৰ প্ৰধান নায়ক শিশু কৃষ্ণ।

পিম্পৰা গুচোৱা ঃ মাধৱদেৱৰ 'পিম্পৰা গুচোৱা' ঝুমুৰাখনিৰ আধাৰ গ্ৰন্থ বিল্বমংগলৰ 'কৃষ্ণ কৰ্ণামৃত'। এইখন নাটতো শিশু কৃষ্ণই গোপীৰ ঘৰত সোমাই লৱণু কলহত হাত দি থকা অৱস্থাত গোপীয়ে কৃষ্ণক হাতে লোটে ধৰা পেলায়। চতুৰ কৃষ্ণই লৱণু চুৰ কৰাৰ পৰিৱৰ্তে লৱণুত থকা পৰুৱা (পিম্পৰা) আঁতৰাই দিয়া বুলি প্ৰতিবাদ কৰে। গোপীয়ে পুনৰ কৃষ্ণৰ মুখতে লাগি থকা লৱণুলৈ আঙুলিয়াই দিয়াত কৃষ্ণই গোপীক ভয় খুৱাবলৈ দাদাক বলাইৰ নাম লৈছে আৰু শেষত যশোদাৰ ওচৰত কৃষ্ণৰ বিৰুদ্ধে গোচৰ দিছেগৈ। কানাইৰ বিৰুদ্ধে দিনে দিনে ওজৰ-আপত্তি শুনি ইতিমধ্যে অতিষ্ঠ হৈ পৰা যশোদাই শ্ৰী কৃষ্ণক গালি পাৰে। ইয়াতে অভিমানী কৃষ্ণই কংসৰ মথুৰাপুৰীলৈ গুচি যোৱাৰ ভাবুকি দিছে। এনে কথাত ম্ৰিয়মান যশোদাই কৃষ্ণক আঁকোৱালি

ধৰিছে।

নাটকখনৰ ঘটনাটোক আমোদজনক বা কৌতুকপূৰ্ণ পৰিস্থিতিৰ যোগেদি নাটকীয় ৰূপ দিয়া হৈছে। বাৎসল্য ভাৱত সুন্দৰ প্ৰকাশ আৰু লঘু কৌতুহলপ্ৰদ পৰিস্থিতিয়ে নাটকখন সজীৱ আৰু জনপ্ৰিয় কৰি তুলিছে।

ভোজন-বিহাৰ ঃ 'ভোজন-বিহাৰ' ভাগৱত পুৰাণৰ নৱম স্কন্ধৰ পৰা লোৱা কাহিনীৰ আধাৰত ৰচিত। 'ভোজন-বিহাৰ' এখনি ক্ষুদ্ৰাকৃতিৰ নাট। ঝুমুৰাখনিৰ কাহিনীভাগ—কৃষ্ণই এদিন বন্ধুসৰৰ লগত বনভোজৰ আয়োজন কৰিলে। সকলো শিশুৱে দধি অন্ন আদি লৈ আনন্দ মনেৰে বৃন্দাবনলৈ গমন কৰিলে। যমুনাৰ বালিত লগৰীয়াৰ লগত ভোজন কৰি থাকোঁতে এজন গৰখীয়াই গৰু গাইবোৰ নেদেখি বাকীসকলক কথাটো জনালে। ধ্যানৰ জৰিয়তে ব্ৰহ্মাৰ চলনাৰ কথা শ্ৰীকৃষ্ণই জানিব পাৰিলে। পৰীক্ষা কৰিবৰ নিমিত্তে ব্ৰহ্মাই গৰুগাই সমন্বিতে লগৰীয়া বৃন্দকো লুকুৱাই থৈছে। এইখন নাটকৰো মূল চৰিত্ৰ শিশু শ্ৰী কৃষ্ণ।

ঝুমুৰাখনিৰ সামৰণি আকস্মিক। উল্লেখযোগ্য 'ব্ৰহ্মামোহন' ঝুমুৰাখনি 'ভোজন বিহাৰ' নাটখনিৰ পৰিপূৰক। বিষয়বস্তুৱে পৰিণতি লাভ কৰিবলৈ সুবিধা নিদিয়াত 'ভোজন-বিহাৰ' নাটখন ক্ৰটিপূৰ্ণ হৈ ৰয়। যিয়েই নহওক বালকৃষ্ণৰ চতুৰালি ভেম, অভিমান আৰু চৌৰ্যৰ ৰসাল চিত্ৰণেই নাটখনৰ কথাবস্তুৰ বিশেষত্ব।

ভূমি লেটোৱা ঃ বিলবমংগলৰ স্তোত্ৰৰ আধাৰত ৰচিত এইখনি ঝুমুৰাত শিশু কৃষ্ণৰ চাতুৰিৰ এখনি মনোমোহা ছবি দেখিবলৈ পোৱা যায়। এটি মাথোন ক্ষুদ্ৰ পৰিস্থিতিক নাট্যকাৰে নাট্যৰূপ প্ৰদান কৰিছে। ইয়াত কৃষ্ণই নিজৰ ঘৰতে লৱণু চুৰ কৰি খাই থাকোঁতে মাকে আহি দেখে। ইয়াতে শ্ৰীকৃষ্ণই নিজৰ দোষ ঢাকিবলৈ মাটিত বাগৰি কান্দি ব্যাকুল হৈ পৰিছে। কৃষ্ণই যশোদাৰ আগত তেওঁৰ বাঁহীটো কোনোবাই চুৰ কৰি নিলে আৰু তেওঁৰ বাবে থোৱা লৱণু কোনোবাই খাই পেলালে বুলি মাকক কান্দি কান্দি কৈফিয়ৎ বিচাৰিছে। মাকে কৃষ্ণক পূজালৈ আগবঢ়াই থোৱা লৱণু এভাগ দি সান্ত্বনা দিয়াৰ চেষ্টা কৰিছে। তেতিয়া শ্ৰী কৃষ্ণৰ দুনয়ন আনন্দেৰে ভৰি পৰিছে।

নাটকখনৰ আকৰ্ষণ এইখিনিতে যে যশোদাই পুতেকৰ চতুৰালি বুজিব নোৱাৰি পোহনীয়া বান্দৰে তেওঁলোকৰ অনুপস্থিতিত লৱণু খাই শেষ কৰিলে বুলি কোৱা কথাতে বিশ্বাস কৰিছে আৰু পুতেকক সান্ত্বনা দান আৰু পুতৌ কৰিবলৈ গৈ নিজেই দৰ্শকৰ পুতৌৰ পাত্ৰী হৈছে।

ভূষণহৰণ ঃ ঝুমুৰাখনিৰ মূল সম্বন্ধে জনা নাযায়। আদি ৰসাত্মক বিষয়ক কেন্দ্ৰ কৰি 'ভূষণ হৰণ' নাটকখন ৰচনা কৰা হৈছে। অতি ক্ষুদ্ৰ পৰিস্থিতি বা ঘটনাক লৈ এই নাট গঠিত হৈছে। নাটকীয় সংঘটন বা কথাবস্তু সামান্য। কালিৰাম মেধিয়ে এই ঝুমুৰাখনিক মাধৱদেৱৰ ৰচনা কৰা নহয় বুলি মত দিছে আৰু মাধৱদেৱৰ বৰগীতৰ আধাৰতে ঝুমুৰাখন ৰচিত হোৱা বুলি অনুমান কৰিছে। কিন্তু এইখনি ঝুমুৰাৰ ভাষা আৰু চৰিত্ৰ চিত্ৰণ মাধৱদেৱৰ ৰচনা ৰীতিৰ লগত সাদৃশ্যযুক্ত।

'ভূষণ হৰণ' ঝুমুৰাত শ্ৰীকৃষ্ণই এদিন কদম গছৰ তলত শুই আছে। ৰাধাই পানী আনিবলৈ গৈ বাটতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ শৰীৰৰ অলংকাৰ খুলি লুকুৱাই থয় আৰু শেষত যশোদাক চমজাই দিয়ে। পিছে চতুৰ কানাইক জানো ৰাধাই বলে পাৰিব? শ্ৰীকৃষ্ণৰ মতে কানাইৰ অলংকাৰ লুকুৱাই থ'ব নোৱাৰি ধৰা পৰাৰ ভয়তহে ৰাধাই যশোদাৰ হাতত ঘূৰাই দিছে। আগতেও হেনো ৰাধাই তেওঁৰ ভণ্টাগুটি চুৰি কৰিছিল। কৃষ্ণৰ এনে মিছা অপবাদৰ প্ৰতিবাদ কৰা সত্বেও পুত্ৰস্নেহত অন্ধ যশোদাই ওলোটাই ৰাধাকহে কৰ্কথনা কৰে।

ঝুমুৰাখনিৰ চৰিত্ৰ কৃষ্ণ প্ৰধান যদিও ৰাধাৰ চৰিত্ৰটো ইয়াত মোহনীয়। নাটকখনৰ বিষয়বস্তু উৎস সম্বন্ধে জনা নাযায় যদিও মাধৱদেৱৰ বিৰচিত বুলি ভবা পাঁচটা বৰগীত এই নাটত সন্নিৱিষ্ট হোৱাত হয়তো এই নাটৰ উৎস বৰগীতে হ'ব পাৰে বুলি ভবা হৈছে।

ব্ৰহ্মামোহন ঃ 'ভোজন বিহাৰ' নাটখনৰ পৰিপূৰক বুলি বিবেচনা কৰা নাট 'ব্ৰহ্মা-মোহন'ৰ কাহিনীভাগ ভাগৱত পুৰাণৰ পৰা লোৱা হৈছে। ঝুমুৰাখনিৰ কথা বস্তু এই যে বৃন্দাবনত শ্ৰীকৃষ্ণ তেওঁৰ বান্ধৱ গোপবালকসকলৰ লগত 'ভোজন বিহাৰ' কৰি থাকোঁতে শ্ৰী কৃষ্ণক পৰীক্ষা কৰাৰ বাবে ব্ৰহ্মাই গৰুবোৰ চুৰি কৰি লৈ যায়। কিন্তু পাছত তেওঁ দেখে যে গৰুবোৰ শ্ৰীকৃষ্ণ আৰু

বালকসকলৰ লগতে আছে। বিস্মিত ব্ৰহ্মাই সমস্ত গোৰক্ষ দামুৰিৰ মাজত বিষ্ণুৰ ৰূপ প্ৰত্যক্ষ কৰিলে। এই অদ্ভুত দৰ্শনত তেওঁ মূৰ্ছিত হৈ বাগৰি পৰিল। জ্ঞান ঘূৰি অহাৰ পিছত সন্মুখত শ্ৰীকৃষ্ণক দেখি ব্ৰহ্মাই নানা ভাৱে স্তুতি-মিনতি কৰি তেওঁক পৰীক্ষা কৰাৰ ধৃষ্টতা কৰাৰ বাবে ক্ষমা মাগিলে।

উল্লেখ কৰা হৈছে যে নাটখন 'ভোজন বিহাৰ'ৰ পৰিপূৰক। নাটখন 'ভোজন-বিহাৰ'ৰ অন্তিমাংশ বুলি ধৰি ল'লেও কথা বস্তুৱে একশৰণ ভাগৱতী ধৰ্মৰ বিৰোধী ভাব প্ৰকাশ নকৰে। ভাষা প্ৰকৃষ্ট।

কিন্তু নাটখন মাধৱদেৱৰ ৰচনা নহয় বুলি, সমালোচকসকলে কয়। 'ভোজন বিহাৰ'ৰ অসম্পূৰ্ণতাৰ বাবে পৰৱৰ্তী কোনো লেখকে মাধৱদেৱৰ নামত ৰচনা কৰে বুলি ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই মন্তব্য কৰে।

ৰাস ঝুমুৰা ঃ ভাগৱত পুৰাণৰ কাহিনী ভাগৰ আধাৰত 'ৰাস ঝুমুৰা' ঝুমুৰাখনে গঢ় লৈছে। গুৰুজনাৰ আটাইতকৈ চুটি নাট 'ৰাস ঝুমুৰা'ক এখনি ক্ষুদ্ৰ একাংকিকা বা গীতি নাটকো বুলি ক'ব পাৰি। এইখনি ঝুমুৰাত গোপীসকলৰ বিশেষকৈ ৰাধা-কৃষ্ণৰ ৰাস নৃত্য পৰিৱেশিত হৈছে। ৰাধাই কৃষ্ণৰ চুমা পৰশেৰে সান্নিধ্য লভিব বিচাৰিছে। কান্ধত বগাই নৃত্য কৰিছে আৰু শ্ৰী কৃষ্ণৰ দৰে দিব্য পুৰুষক এনে কৰি শেষত ক্ষমা প্ৰাৰ্থনা কৰিছে। 'ৰাস ঝুমুৰা' নাটৰ উৎস মহাপুৰুষ শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱৰ 'কেলি গোপাল' নাট। কিন্তু নাটখনে কেলি গোপাল নাটৰ সমমৰ্যাদা লাভ কৰিব পৰা নাই।

নাটখনত সূত্ৰধাৰে তিনিবাৰহে সূত্ৰ ৰক্ষা কৰিছে। সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ আৰু কথা, সংস্কৃত শ্লোক শূন্য। ঝুমুৰাখনি গীতৰ মাধ্যমেৰেই সূচনা হোৱা ঝুমুৰাখনত সংলাপৰ ভূমিকা কম।

এই নাটখনো মাধৱদেৱৰ ৰচনা নহয় বুলি বিতৰ্ক আছে। ড° শৰ্মাৰ মতে সন্দেহমুক্ত নহয়।

কোটোৰা খেলা ঃ ঝুমুৰাখনিৰ উৎস সম্পৰ্কে জনা নাযায়। কাহিনীভাগত কৃষ্ণৰ ধেমেলীয়া স্বভাৱৰ ছবি এখন ফুটি উঠিছে। শ্ৰী কৃষ্ণই গোপবালকসকলৰ লগত যমুনা নদীৰ তীৰত বিচৰণ কৰি থাকোঁতে ৰাধাই বান্ধৱী গোপীসকলৰ সৈতে তালৈ আহে। তেওঁলোকক মিঠাই, ক্ষীৰ, লৱণু আদি নিদিলে যমুনা

নদী পাৰ হ'বলৈ নিদিয়ে বুলি শ্ৰী কৃষ্ণ আৰু সংগীবৃন্দই কয়। ৰাধাহঁতেও এই মিঠাই প্ৰদানৰ বিনিময়ত নৃত্য আদিৰ দ্বাৰা সন্তুষ্ট কৰিব লাগিব বুলি কয়। বৃন্দাবন আৰু ব্ৰজধামত হোলি উৎসৱৰ আগত প্ৰায় এমাহ ধৰি গাঁওবাসীয়ে গোপীসকল আৰু ৰাধাৰ সৈতে শ্ৰীকৃষ্ণৰ এই লীলা গীতিধৰ্মী সংলাপ আৰু নৃত্যৰে অতীজৰে পৰা পালন কৰি আহিছে। ই বৃন্দাবনী লোকনৃত্য। তেতিয়া তেওঁলোকে নৃত্য-গীত পৰিবেশন কৰে, সুমিষ্ট ভক্ষণ কৰে আৰু উভয় পক্ষই কোটোৰা খেল খেলিবলৈ লয়।

এটি ভটিমা আৰু চাৰিটি সুন্দৰ গীতেৰে ঝুমুৰাখনি সমৃদ্ধ। কোনোৱে ইয়াত সুৰদাসৰ 'দধিদান লীলা' আৰু নাৰায়ণ ভট্টৰ 'ব্ৰজ ভক্তি বিলাস'ৰ প্ৰভাৱ দেখা পায়। এইখনি ঝুমুৰাৰ ভাষাশৈলী কিছুমান বিশেষ ধৰণৰ বাবে সাধাৰণতে মাধৱদেৱৰ মূল ঝুমুৰা সমূহৰ লগত একে শাৰীতে থোৱা নহয় যদিও শেহতীয়া সমীক্ষাত 'কোটোৰা খেলা'ও মাধৱদেৱৰ স্বৰচিত ঝুমুৰা বুলি সিদ্ধান্ত কৰাৰ সপক্ষে সবল যুক্তি পোৱা গৈছে। কিন্তু ইও সন্দেহমুক্ত নহয়।

[ৰা.পা.]

ঝুমুৰা

অংকীয়া নাটৰ সংজ্ঞা সম্পৰ্কত ইতিমধ্যে *নাট, নাটক* আৰু *যাত্ৰা* সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। কিন্তু এই নাট্য শৈলীৰ ভিতৰতে 'ঝুমুৰা' বুলিও এক শ্ৰেণীৰ অংকীয়া নাটক পোৱা যায়। বিশেষকৈ মাধৱদেৱৰ নাটকেইখনৰ ভিতৰত একাধিক নাটক ঝুমুৰা বুলি কোৱা হৈছে। মাধৱদেৱে নিজেই নাটক নামৰ পৰিৱৰ্তে ঝুমুৰা বুলিও ব্যৱহাৰ কৰিছে। 'অৰ্জুন-ভঞ্জন' নাটখনৰ বাহিৰে মাধৱদেৱৰ বাকীকেইখন নাট 'ঝুমুৰা' শ্ৰেণীৰ। ঝুমুৰাৰ মূল বৈশিষ্ট্যত আছে নৃত্য-গীতৰ মুখ্য প্ৰভাৱ।

মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰা নাটসমূহৰ বৈশিষ্ট্য ঃ

১। ঝুমুৰাসমূহত পূৰ্ণ দৈৰ্ঘ্যৰ কাহিনী নাথাকে, থাকে ঘৰুৱা চিনাকি কাহিনীৰে ক্ষুদ্ৰ একোটি ছবি। কাহিনীৰ বিকাশ ইয়াত দেখা নাযায়। উপ-কাহিনীও প্ৰায়ে অনুপস্থিত। আকৃতিৰ ক্ষুদ্ৰতাৰ বাবেই ধ্ৰুপদী নাটৰ পঞ্চসন্ধিও ইয়াত চকুত নপৰে।

২। শংকৰদেৱৰ দৰে কেৱল 'ভাগৱত-পুৰাণ' বা 'হৰিবংশ'ৰ আলমত মাধৱদেৱৰ নাট্য-সম্পদে গঢ় লৈ উঠা নাই। ঘাইকৈ 'কৃষ্ণকৰ্ণামৃত' আৰু কম পৰিমাণে ভাগৱত-আখ্যানৰ ভিত্তিত মাধৱদেৱে ঝুমুৰাসমূহৰ ৰূপ দিছিল।

৩। শংকৰদেৱৰ নাটৰ অন্যতম বৈশিষ্ট্য মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাত ভটিমাৰ ভূমিকা কম। কেৱল 'ভোজন বিহাৰ' নাটত এটি ভটিমা দিয়াৰ বাদে তেওঁৰ সন্দেহযুক্ত বাকীবোৰ নাটত ভটিমা পোৱা নাযায়।

৪। ঝুমুৰাসমূহত মাধৱদেৱৰ স্বৰচিত শ্লোক পোৱা নাযায়। যিকেইটি শ্লোক আছে সেইকেইটি বিল্বমংগলৰ স্তুতি নাইবা ভাগৱত পুৰাণৰ পৰা আহৃত। কাহিনীৰ মাজত থকা শ্লোকৰ সংখ্যা অৰ্জুন-ভঞ্জন'ত তিনিটি আৰু চোৰধৰা, ভূমি লেটোৱা আৰু 'ভোজন বিহাৰ'ত একোটাকৈ দেখা যায়।

৫। শংকৰদেৱৰ নাটৰ নায়ক সাধাৰণতে যুৱ কৃষ্ণ। কিন্তু মাধৱদেৱে সদায়েই শিশু কৃষ্ণৰ চৰিত্ৰহে তেওঁৰ ঝুমুৰাবোৰত অংকন কৰিছে।

৬। ভক্তিৰসক বাদ দি হাস্য আৰু বাৎসল্যৰসে ঝুমুৰাবোৰত ঘাই ভূমিকা লাভ কৰিছে। মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাত শৃংগাৰ আৰু বীৰ ৰসৰ স্থান নাই।

৭। ঝুমুৰাসমূহ নাৰী চৰিত্ৰপ্ৰধান। মাধৱদেৱৰ ৰচনাত শ্ৰেষ্ঠতম নাৰী চৰিত্ৰ হ'ল মৰমী মাতৃ যশোদা। কৃষ্ণৰ বিপৰীতে কোনো নায়িকাৰ চৰিত্ৰ ঝুমুৰাসমূহত পোৱা নাযায়।

৮। শংকৰদেৱৰ নাটৰ দৰেই মাধৱদেৱৰো ঝুমুৰাৰ ভাষা ব্ৰজবুলি। পিছে ঝুমুৰাত ই বেছি সৰল আৰু কথিত অসমীয়া শব্দ-প্ৰয়োগেৰে বেছি চহকী।

৯। ঝুমুৰাসমূহ অধিকভাৱে নৃত্য-গীত প্ৰধান। এবাৰ বচনেৰে লোৱা কথাকে আকৌ গীতৰ দ্বাৰাও প্ৰকাশ কৰা হয়।

১০। **ঝুমুৰাসমূহৰ ভাষা ঃ** মৈথিলী সাহিত্যিক কেন্দ্ৰ কৰি পূব ভাৰতৰ বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ পবিত্ৰ উমৈহতীয়া ভাষা ব্ৰজবুলি বা ব্ৰজাৱলী সম্পৰ্কে আলোচনা কৰি অহা হৈছে। মাধৱদেৱেও তেওঁৰ ঝুমুৰাসমূহত শংকৰদেৱৰ নাটৰ দৰেই ব্ৰজাৱলী ভাষা ব্যৱহাৰ কৰিছিল।

শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱ দুয়োজন নাট্যকাৰে নাটকীয় ভাষাত এটি কামৰূপী সুৰো পৰিলক্ষিত হয়। শংকৰদেৱৰ নাটতকৈ মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাসমূহত যোজনা আৰু জতুৱা ঠাঁচৰ প্ৰয়োগ বেছি। এইবোৰৰ গীত আৰু বচনসমূহ কথিত অসমীয়াৰ বেছি ওচৰ চপা। তাৰে ভিতৰত 'পলাই জগত পতি' ('অৰ্জুন ভঞ্জন', 'ভূমি লুটি কান্দে গোপীনাথ' (ভূমি লেটোৱা), গোপাল শুনৰে বাপ' (ভূমি লেটোৱা), 'কানু সাজে সাজে' (ভোজন বিহাৰ) আৰু 'পিম্পৰা গুচোৱা'ৰ আটাইকেইটি গীতেই ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ প্ৰভাৱৰ পৰা সম্পূৰ্ণ মুক্ত। তেওঁৰ ঝুমুৰাসমূহৰ বাকীবোৰ গীত হ'ল ব্ৰজাৱলী মিশ্ৰিত অসমীয়া ভাষাৰ সুন্দৰ নিদৰ্শন।

প্ৰাচীন অসমীয়াত অপ্ৰচলিত দুই-এটা ব্যাকৰণৰ গঢ় মাধৱদেৱৰ গীতত দেখা যায়। তেওঁৰ ঝুমুৰাৰ বচনসমূহে কামৰূপী শব্দ আৰু গ্ৰাম্য কথনভংগীৰ মিশ্ৰণেৰে ঘৰুৱা ৰূপ গ্ৰহণ কৰিছে। যেনে—'মাটিতে থেকে—চাই থৈয়া', 'ৰাগ ভাৰল', 'ধুৱাইতে খুৱাইতে' আদি। আকৌ ব্ৰজাৱলী মিশ্ৰিত কথিত অসমীয়াত প্ৰত্যক্ষ উক্তিৰ সজীৱ প্ৰকাশ চাওক। 'হামাত ৰোষে বাগৰ গাৱে লাগে মাটি' (ভূমি লেটোৱা) 'কড়া দুইক ধন হানি কয়ল' ইত্যাদি।

১১। **ঝুমুৰাসমূহৰ ঘাই চৰিত্ৰ ঃ** কৃষ্ণ আৰু যশোদাৰ মোহনীয় চৰিত্ৰ

হ'ল মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাৰ শ্ৰেষ্ঠ আকৰ্ষণ। হাস্য আৰু বাৎসল্য ৰসৰ মধুৰ প্ৰকাশ দুই চৰিত্ৰৰ মাজত দেখা যায়। আন আন চৰিত্ৰৰ ভিতৰত নাৰদ, নন্দ, গো-পতিসকল, কুবেৰৰ পুত্ৰদ্বয় আৰু বাটৰুৱা আদি প্ৰধান।

১২। 'নাটক' আৰু 'ঝুমুৰা'ৰ পাৰ্থক্য ঃ 'অৰ্জুন-ভঞ্জন'ক যাত্ৰা বা নাটক আখ্যা দিয়াৰ পৰাই 'ঝুমুৰা'ৰ সৈতে ইয়াৰ যে কিছু পাৰ্থক্য আছে ধৰিব পাৰি। 'অৰ্জুন-ভঞ্জন'ত এটি পূৰ্ণ ঘটনা বা উপাখ্যানক ৰূপ দিয়া হৈছে, মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ নাটকেইখনতো সেইদৰে একোটি স্বয়ংপূৰ্ণ ঘটনা বা উপাখ্যানৰ পৰিণতি আমি দেখা পাওঁ। শ্ৰীমন্ত শংকৰদেৱে তেওঁৰ কোনো নাটককে ঝুমুৰা আখ্যা দিয়া নাই। আনফালে আমি মাধৱদেৱৰ 'চোৰ ধৰা', 'পিম্পৰা গুচোৱা', 'ভূমি লেটোৱা' আৰু 'ভোজন বিহাৰ' নাটত পূৰ্ণ ঘটনা, উপাখ্যান বা কথা বস্তু নাপাওঁ, একোটি খণ্ড বা ক্ষুদ্ৰ ঘটনাহে পাওঁ। এনে ক্ষুদ্ৰ বা খণ্ড কথাবস্তু সংযুক্তিৰে এই নাট সম্পূৰ্ণ হোৱা বাবেই হয়তো ঝুমুৰা আখ্যা পাইছে।

'ঝুমুৰা' শব্দ সম্পৰ্কে ঃ 'ঝুমুৰা' শব্দটিৰ উৎপত্তি আৰু প্ৰয়োগ সম্পৰ্কে নিশ্চিতভাৱে ক'ব পৰা নাযায়। অসমীয়া নাট্য সাহিত্যত 'ঝুমুৰা' বুলি ক'লে প্ৰথমতেই মাধৱদেৱৰ দ্বাৰা ৰচিত নাটক কেইখনমানক বুজায়। 'ঝুমুৰ' শব্দটোৰ এক বিস্তৃত ৰূপ হ'ল 'ঝুমুৰা'। সংক্ষিপ্ত বা চুটি তালত সমবেতভাৱে গোৱা গীতক 'ঝুমুৰা' বোলা হৈছিল। পুৰণি চৰিত পুথিতো 'ঝুমুৰা' শব্দৰ ব্যৱহাৰ অতি ক্ষীণ। দৈত্যাৰি ঠাকুৰে ৰচনা কৰা চৰিত পুথিত 'অৰ্জুন ভঞ্জন'খনিক 'দধি মথন ঝুমুৰা' বুলি উল্লেখ কৰা হৈছে। 'কথা-গুৰু চৰিত' পুথিত 'ৰাস ঝুমুৰা' নামৰ উল্লেখৰ বাহিৰে 'ঝুমুৰা' শব্দৰ বেলেগ প্ৰয়োগ দেখা নাযায়।

'সংগীত দামোদৰ' শাস্ত্ৰখনিত 'ঝুমুৰি' নামৰ এবিধ সংগীত ৰূপৰ নাম পোৱা যায়। এই ৰূপ শৃংগাৰ ৰসেৰে ভৰা, মধুৰ গুণযুক্ত আৰু শিথিলবন্ধী ছন্দসজ্জাযুক্ত। এইখনি পুথিৰে সাঁচিপতীয়া ৰূপত 'ঝুমুৰি' শব্দটো এঠাইত 'সুমাৰি' বুলিও পোৱা গৈছে। বিদ্যাপতিৰ মৈথিলী গীত এটিত নাৰীসকলে গোৱা এবিধ গীত বুজাবলৈ 'ঝুমুৰি' শব্দৰ ব্যৱহাৰ পোৱা যায়। মিথিলাৰ নাৰীসকলৰ মাজত ঝিঝিৰ, ঝাৰণি আৰু ঝুমুৰি নামৰ তিনি প্ৰকাৰৰ নৃত্যৰ প্ৰচলন আছে। আকৌ ঝুমুৰ নাচৰ গীতৰ প্ৰচলন দেখা যায় মগহী, মৈথিলী, ভোজপুৰী, অৱধী আৰু হিন্দী ভাষাৰ অন্যান্য উপভাষাত। অসমীয়া প্ৰাচীন কাব্য সাহিত্যত ঝুমুৰি এটি অষ্টাক্ষৰী ছন্দৰ নাম। এই ছন্দ চুটি আৰু সাংগীতিক।

ওপৰৰ এইখিনি চমু প্ৰসংগৰ উল্লেখৰ পৰাই দেখা যায় যে ঝুমুৰ বা 'ঝুমুৰা' শব্দই সাধাৰণ ধ্বনিগত পাৰ্থক্যেৰে বিভিন্ন স্থান আৰু কালত গীত, নৃত্য, সংগীত আৰু আবৃত্তিৰ সৈতে সংশ্লিষ্ট হৈ আছে।

আন এটা মন কৰিবলগীয়া কথা যে নামনি অসমৰ 'কীৰ্তন'ৰ নামগোৱা দলবোৰেও তাল, নাগাৰাৰ সহায়ত আৰু সমূহীয়াভাৱে গোৱা পদ্ধতিত ক্ষিপ্ৰ ছন্দৰ পদ 'ঝুমুৰা' নাম হিচাপে প্ৰদৰ্শন কৰে।

ভৰতৰ 'নাট্য শাস্ত্ৰ'ৰ মতে দশপ্ৰকাৰৰ সংস্কৃত নাটক আছিল, যাক ৰূপক বোলা হৈছিল—'দশৰূপ বিকল্পনম্' আৰু পৰৱৰ্তী কালৰ গ্ৰন্থ 'সাহিত্য দৰ্পণ' আৰু নাট্য সমালোচকসকলে ওঠৰবিধ উপ ৰূপকৰ অৱস্থিতিৰ কথা কৈছিল। কিন্তু তাত 'ঝুমুৰা' শ্ৰেণী নাটৰ কোনো উল্লেখ নাই। কিন্তু ওঠৰবিধ উপ ৰূপকৰ ভিতৰত 'হল্লীশ' বুলি এবিধ উপ ৰূপকৰ বৈশিষ্ট্য বৰ্ণিত হৈছে। উপ ৰূপকসমূহ ক্ষুদ্ৰ নাট্য-ৰচনা। সেই দিশৰ পৰা 'হল্লীশ' উপৰূপকৰ সৈতে ঝুমুৰা নাটৰ সাদৃশ্যৰ কথা ক'ব পাৰি। কাৰণ দুয়ো প্ৰকাৰ নাটিকাৰে আছে আদি ৰসৰ প্ৰাধান্য থকা নৃত্য-গীতৰ সমাৱেশ। সংস্কৃত নাট 'কেলি ৰৈৱতক' এই হল্লীশ শ্ৰেণীৰ উপৰূপক।

ঝুমুৰা শব্দটোৰ দৰে 'ঝুমুৰা' নামৰ নাট্যকলা বিধৰ উৎপত্তি সম্পৰ্কেও সঠিক সিদ্ধান্তলৈ আহিব পৰা নাযায়। 'সংগীত দামোদৰ'ত উল্লেখ কৰা 'সংগীত'ক নামৰ নাটবিধৰ লগত কোনো কোনোৱে ঝুমুৰাৰ সাদৃশ্য দেখে।

ওপৰত উল্লেখ কৰা ঝুমুৰি, ঝুমুৰ, ঝুমৰি, হল্লীশ, গোষ্ঠী বা অন্যান্য উপৰূপকৰ লগত মাধৱদেৱৰ ঝুমুৰাৰ সম্পৰ্ক আছে নে নাই সেই কথা তৰ্ক সাপেক্ষ। কিন্তু এটা কথা ক'ব পাৰি যে যিদৰে সংস্কৃত নাট্যৰীতিত ৰূপক দীঘল আৰু মূলতঃ নাট্যাত্মক আৰু উপৰূপক চমু নাট আৰু মূলতঃ নৃত্যাত্মক হয়, নাইবা যিদৰে অসমীয়া ছন্দৰীতিত 'লেচাৰি' নামৰ সুদীৰ্ঘ ছন্দৰ কাষত 'ঝুমুৰা' শব্দেৰে ক্ষুদ্ৰাকৃতিৰ ছন্দসজ্জাক বুজোৱা হয়, সেইদৰেই হয়তো শংকৰদেৱৰ সুদীৰ্ঘ নাটবোৰৰ কাষ চপা আপেক্ষিকভাৱে ক্ষুদ্ৰ পৰিসৰৰ মাধৱদেৱৰ নাটসমূহকে বোলা হয় ঝুমুৰা।

কনকচন্দ্ৰ শৰ্মাই তেওঁৰ গ্ৰন্থ 'ৰমণীয় সাহিত্য ঃ নাটক' নামৰ গ্ৰন্থখনত 'অসমীয়া নাট্য সাহিত্য ঃ ঝুমুৰা'ত লিখিছে—"ঝুমুৰা শ্ৰেণীৰ নাট অসমীয়া নাট্য-সাহিত্যলৈ এক মৌলিক অৱদান।.... আধুনিক অসমীয়া সাহিত্যৰ ভিতৰত

গীতি-নাট, গীতি-নাটিকা বা 'সংগীতালেখ্যই যি ৰূপ বা বৈশিষ্ট্য প্ৰকাশ কৰে, অংকীয়া নাটৰ পৰম্পৰাত 'ঝুমুৰা'ই সেই ভূমিকা হয়তো পালন কৰে।" (পৃ.১২)।

—ক. চ. শ.

পঁচতি

বহু পুৰণি দিনৰে পৰা অসমত প্ৰচলিত থকা আন এটি অৰ্দ্ধ নাটকীয় অনুষ্ঠান পঁচতি। পঁচতিক পঁচতি বুলিও সাহিত্যত লিপিৱদ্ধ আছে। ড° বিৰিঞ্চিকুমাৰ বৰুৱাৰ মতে পঁচতি গোৱা দস্তুৰটো প্ৰাক্ শংকৰদেৱ যুগৰ পৰা চলি আছে। জন্ম, মৃত্যু আৰু বিবাহক কেন্দ্ৰ কৰি আমাৰ সমাজত বহু ৰীতি, উৎসৱ, ক্ৰিয়া চলি আছে। পঁচতি উৎসৱটো ল'ৰা-ছোৱালী জন্ম হোৱাৰ পাঁচদিনৰ দিনা কৰা কিছু কৃত্য বিশেষ বিশেষ অঞ্চলত বৰ্তি আছে। ই লোকাচাৰ ভিত্তিক আৰু সম্পূৰ্ণ স্ত্ৰী আচাৰ। পঁচতিৰ অৰ্থটো সোমাই আছে পাঁচদিনৰ জন্ম-কৃত্যৰ সৈতে।

এই অনুষ্ঠানটো যে প্ৰাক্ শংকৰদেৱ কালৰ আছিল সেই সম্পৰ্কে প্ৰয়াত গৌৰীশংকৰ ভট্টাচাৰ্যই তেওঁৰ গ্ৰন্থ **'সবিনয় নিবেদন'**ত উল্লেখ কৰি 'পচতি' সম্পৰ্কে এটি সুন্দৰ ধাৰণা দিছে নিজৰ অভিজ্ঞতাৰ দিশেৰে। (পৃ. ৯৮-৯৯)।

"পঁচতি উৎসৱটো সম্পূৰ্ণ স্ত্ৰী আচাৰ। অসমৰ আৰ্যীকৰণ আৰু অসমত কৃষ্ণ বৃত্তান্ত প্ৰচলিত হোৱাৰ আগৰে পৰা পঁচতি বা পচেতি বাৰিষা কালৰ শেষৰ ফালে, সাধাৰণতে ভাদ মাহৰ শেষ ভাগত, ঋতুকালীন উৎসৱ হিচাপে পালিত হৈ আহিছিল। এই উৎসৱ তিৰোতাসকলে বিশেষকৈ গাভৰুসকলে মুকলিমুৰীয়াভাৱে গাইছিল, নাচিছিল। এই পৰম্পৰাটোক এতিয়া নতুন ৰূপ দি কৃষ্ণ জন্মৰ লগত ইয়াক সংযোজিত কৰা হৈছে আৰু 'ৰাতি খোৱা' প্ৰথাৰ দৰে ইয়াক সংযোজিত কৰা হৈছে আৰু 'ৰাতি খোৱা' প্ৰথাৰ দৰে ইয়াক এটা অতি গোপনীয়তা আৰু 'কেৱল মহিলাৰ কাৰণেহে' ৰূপ দিয়া হৈছে। ইয়াৰ নৃত্য-গীতবোৰক অহেতুকভাৱে অশ্লীলতাৰ বদনামো দিয়া হৈছে। মোৰ মাতুল গৃহৰ নামঘৰ বা গোসাঁই ঘৰত সৰু কালতে লুকাই-চুৰকৈ আইতা, মাহী, মামীহঁতে পতা পঁচতি চোৱাৰ সৌভাগ্য হৈছিল। মোৰ মতে ইয়াত অশ্লীলতা বা অশালীনতাৰ লেশমাত্ৰও নাই। ই প্ৰচলিত নাট-ভাওনা বা নৃত্য-নাট্যৰ দৰে বস্তু। একমাত্ৰ বিশেষত্ব এই যে এই অনুষ্ঠানটোত ভাৱৰীয়া আৰু দৰ্শক কেৱল মহিলাসকল। তাত পুৰুষৰ প্ৰৱেশ নিষেধ। সেই সময়ৰ সামাজিক ধ্যান-ধাৰণা

আৰু বাতাবৰণৰ হেতুকে এই উৎসৱত পুৰুষৰ উপস্থিতি অসুবিধাজনক বুলি ভাবিহে ইয়াক পুৰুষ বৰ্জিত কৰা হৈছিল।

অসমত কৃষ্ণ বৃত্তান্ত প্ৰচলিত হোৱাৰ পিছত পঁচতিয়ে কৃষ্ণ জন্মৰ কাহিনীৰ লগত সাঙোৰ খাই পৰিছে। পঁচতিত তিৰোতাসকলে এই কাহিনীটোক নৃত্য-গীত-নাটিকাৰ ৰূপ দিছিল। জন্ম বৃত্তান্তটোৰ অভিনয় কৰিছিল। তিৰোতাসকলৰ ভিতৰতে কিছুমানে চুৰিয়া পিন্ধি পোন্ধ মাৰি কংস, বাসুদেৱ, নন্দ, গৰ্গমুনি আদি পুৰুষৰ ভাও লৈছিল। সদ্যজাত কৃষ্ণ আৰু যোগমায়া সজোৱা হৈছিল কাপোৰৰ পুতলা সাজি। গৰ্ভাৱস্থাৰ দৈৱকী আৰু যশোদাক দেখুওৱা হৈছিল পেটৰ ওপৰত কাপোৰৰ টোপোলা বান্ধি। ইয়াত কি অশালীনতা বা অশ্লীলতা আছে! ব্ৰজনাথ শৰ্মাই সহ-অভিনয় প্ৰথা প্ৰচলন কৰাৰ আগলৈকে আমাৰ অঞ্চলত বৰখলাৰ লক্ষীনাৰায়ণ যাত্ৰাদল, ধুৰকুছিৰ যাত্ৰাদল আদিত ল'ৰাবোৰেই ছোৱালী সাজি ছোৱালীৰ ভাও লৈছিল। যিবিলাক সূত্ৰ, পদ, গীত, ঝুমুৰি, ভটিমা, লেছাৰী গাইছিল তাতো কোনো অশালীনতা বা অশ্লীলতা নাছিল। বৰং ভক্তিবাদৰহে প্ৰাচুৰ্য আছিল। তাৰে কেইটামানৰ ভাব-ভাষা এনেকুৱা আছিল ঃ

সূত্ৰ ঃ ওহে সামাজিক লোক! যোহি পৰম
ঈশ্বৰ পৰম পুৰুষ, উত্তম, যাহাৰ
কটাক্ষত সৃষ্টি-স্থিতি-লয় হৈয়াছে,
ব্ৰহ্মা ৰুদ্ৰ ইন্দ্ৰাদি যাহাৰ চৰণ
কিংকৰ, তাহাৰ নাম স্মৰণ মাত্ৰে।
চাণ্ডাল পৰ্যন্তে পৰম গতি পায়
পৰম ঈশ্বৰ ৰূপে পিতৃ-মাতৃৰ
আগত উপজি জন্মৰ কথা কয়।
মনুষ্য ৰূপে গোকুলে পলাইল।
সেহি কৃষ্ণৰ জন্ম যাত্ৰা পঁচতি-কৰ্ম
সভামধ্যে কহয়, তাহাক দেখহ, শুনহ,
নিৰন্তৰে হৰি ৰাম হৰি ৰাম বোলহ।

পদ ঃ চল সবে যাওঁ নন্দৰ মন্দিৰে
দেখোহোঁ নন্দেৰ নন্দন।
মুৰতি, মুৰাৰি দেখো নেত্ৰ ভৰি
সম্ফল কৰোঁ নয়ন।

গীত ঃ আহা সখী আহা বাই নন্দ ঘৰে যাওঁ।
অদ্ভুত বালক মুখ নয়ন ভৰি চাওঁ।

ঝুমুৰি ঃ গোৱালিনী বাই! নন্দৰ গৃহক লাগি কোন পন্থে যায়।
এই পন্থে যায় হৰি এই পন্থে যায়।
আজি নন্দে গোবিন্দৰ পঁচতি কৰয়।

ভটিমা ঃ জয় জয় যদুকুল কমল প্ৰকাশক
নাশক কংশৰ প্ৰাণ।
জয় জয় জগতক ভকতক ভিত্তি নীতিকৰ নীৰজান।

লেচাৰী ঃ গৰগে বোলন্ত ভগৱন্ত কিনো ভাগ্যোদয় মিলিলন্ত
আজি সুপ্ৰভাতে পুহাইল ইটো ৰজনী।
নন্দ ঘৰে বহু মান পাইবো
পিঠা লাৰু-অন্ন বহু খাইবো
লহ লহ কৰি জিহ্বাৰ পৰয় পানী।

পচঁতি সম্পৰ্কে আৰু দুটি বিস্তৃত তথ্যভিত্তিক মৌলিক লেখা আছে সাহিত্যাচাৰ্য অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাদেৱৰ সম্পাদিত 'উছৱৰ ৰংচৰা' গ্ৰন্থত (১৯৬৩)। এই দুয়োটা নিবন্ধৰ পৰা সংশ্লিষ্ট কিছু অংশ চয়ন কৰা হৈছে।

(১) পঁচতি ঃ অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকা ঃ"পঁচতি শব্দটোৰ সাধাৰণ অৰ্থ হৈছে ল'ৰা-ছোৱালীৰ জন্ম হ'বৰ পাঁচ দিনৰ মূৰত কৰা এটি জন্মকৃত্য। কিন্তু এই পঁচতি বা পাঁচতি (পঞ্চতি বা পাঞ্চতি) উৎসৱ সাধাৰণ ল'ৰা-ছোৱালীৰ ক্ষেত্ৰত অভিহিত নহয়। আমাৰ চিৰশিশু শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মতিথি জন্মাষ্টমীৰ পাঁচ দিনৰ মূৰতহে এই পঁচতি উৎসৱ পালন কৰা দেখা যায়।

সাধাৰণতে ল'ৰা-ছোৱালীৰ জন্ম হ'বৰ পাঁচ দিনৰ পিছত মাকে পাঁচদিনীয়া গা ধোৱে। সন্তানকো হালধি-পানীৰে গা মচি অন্যান্য তিৰোতাসকলৰ কোলাত তুলি দিয়ে। সেইদিনা গিৰিহঁতৰ ওচৰ চুবুৰীয়া জ্ঞাতি-কুটুমক মাছ, আদা, জলকীয়া, জালুক আদি (জলা বটা বা জলাগুৰি) বিতৰণ কৰা হয়। অসমীয়া সমাজত জন্ম, বিবাহ আৰু মৰণক লৈ বহুতো লোকাচাৰ আবহমান কাল ধৰি চলি আহিছে। সেইবোৰৰ আঁতিগুৰি নিৰ্ণয় কৰা সহজ নহয় কিন্তু এই আটাইবোৰ

আচাৰ-অনুষ্ঠান দেহ-মনৰ মংগলবিধায়ক কৃত্য। পঁচতি শব্দটোৰ মূল বিচাৰি গ'লে পঞ্চতি, পাঞ্চতি, আদি পুৰণি ৰূপ পোৱা যায়। ইয়াৰ অৰ্থ পাঁচদিনীয়া কৃত্য অৰ্থাৎ জন্মৰ পঞ্চম দিনত পালনীয় লোকাচাৰসমূহ। ল'ৰা-ছোৱালীৰ জন্ম হ'লে তিৰোতাসকলে ৰং-ৰহইচ কৰে; সন্তান আৰু সন্তানৰ মাকক বেঢ়ি ধৰি নানা নীতি নিয়ম আৰু ক্রিয়া কলাপ সম্পন্ন কৰে। জন্ম হ'বৰ দিনা নাড়ীছেদন, শংখ উৰুলি আদি মাংগলিক ধ্বনি কৰাৰ নিয়ম আছে। সেইদৰে পাঁচ দিন, এঘাৰ দিন, একৈছ দিন (ল'ৰাৰ ক্ষেত্ৰ) আৰু এমাহৰ (ছোৱালীৰ পক্ষে) মূৰত ভালেমান মাংগলিক আচাৰ-অনুষ্ঠান পালন কৰা হয়। এই বিষয়ে মুখে মুখে চলিত এফাঁকি বাক্য আছে—

পাঁচ দিনতে পঁচতি কৰিলা
ছয় দিনতে চাতি (কি);
এঘাৰ দিনতে গ্ৰহ পূজা কৰে
পণ্ডিত বামুণক মাতি।

শ্ৰী কৃষ্ণৰ পূৰ্ণ অৱতাৰ বুলি হিন্দুসকলে পূজা-আৰাধনা কৰে। কৃষ্ণৰ জন্মাষ্টমী ভাদ মাহত পালন কৰা হয়। কেতিয়াবা চান্দ্ৰ গণনামতে শাওণৰ মাহত জন্মাষ্টমী তিথি পৰিলেও অসমৰ বৈষ্ণৱসকল আৰু গাঁৱলীয়া ৰাইজে ভাদ মাহতহে জন্মাষ্টমী পালন কৰি আহিছে। জন্মাষ্টমী কেৱল অসমতে নহয়, সমগ্ৰ হিন্দু সমাজৰে পালনীয় তিথি। অসমীয়া বৈষ্ণৱ ধৰ্মই কৃষ্ণৰ কাৰণে এনে এখন অত্যুচ্চ আসন দিছে যে সাধাৰণ লোকমাত্ৰেই শ্ৰী কৃষ্ণৰ প্ৰত্যেক কৰ্মক লীলা-অৱতাৰ বুলি মানে। জন্মাষ্টমীৰ দিনা অসমৰ মঠে-মন্দিৰে, নামঘৰে শ্ৰীকৃষ্ণৰ পূজা-সেৱা, নামকীৰ্তন হয়। প্ৰতি বছৰে নৱজাত শিশু কৃষ্ণৰ আৱিৰ্ভাৱ উৎসৱ পালন কৰা হয়। ই যেন পুৰণি স্মৃতিৰ পবিত্ৰ সোঁৱৰণি আৰু নিত্য নতুন কল্পনাৰ নৱ আৰাধনা। তিৰোতাসকলৰ পক্ষে এই জন্মাষ্টমী উৎসৱৰ তাৎপৰ্য্য বেছি। আই দৈৱকী, যশোদা মাতৃ, গোকুলৰ গোপীসকল এই জন্মোৎসৱৰ লগত বিশেষভাৱে জড়িত। সেয়েহে সদৌ হিন্দু মাতৃসকলৰ কাৰণেই জন্মাষ্টমীৰ আকৰ্ষণ অতি প্ৰবল। জন্মাষ্টমীৰ পিছদিনাক নন্দোৎসৱ বোলে। ভাদ মাহৰ কৃষ্ণাষ্টমীৰ মাজনিশা দৈৱকীৰ গৰ্ভত শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম হ'ল। সেই মাজ নিশাই বসুদেৱে গোকুলৰ নন্দৰ ঘৰত শ্ৰীকৃষ্ণক পলুৱাই থৈ আহিলগৈ। পিছদিনা পুৱাহে নন্দৰ পুৰীত এই উৎসৱ পালন কৰা হয়। পঁচতি উৎসৱ

জন্মাষ্টমীৰ পৰৱৰ্তী আচাৰ-অনুষ্ঠান। সাধাৰণতে জন্মাষ্টমীৰ পাঁচদিনৰ দিনা পঁচতি গোৱা নিয়ম চলি আহিছে। কোনো কোনো ঠাইত এই নিয়মৰ ব্যতিক্ৰম কৰি জন্মাষ্টমীৰ পিছদিনা বা দুই-তিনিদিনৰ অন্তৰতো পঁচতি অনুষ্ঠান পালন কৰা হয়।

জন্মাষ্টমীৰ দিনা পুৰুষসকলে নাম-কীৰ্তন কৰে যদিও তিৰোতাসকলৰ নাম-পদ আৰু ৰং-ৰহইচৰ মাত্ৰা বেছি। অসমীয়া তিৰোতাসকলে এই পঁচতি উৎসৱতে জন্মাষ্টমী সংক্ৰান্ত আচাৰ-অনুষ্ঠানৰ পূৰ্ণ পৰিণতি লাভ হয়। পঁচতি, লোক-ভাওনা, দধিমথন আদি শিশু শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম আৰু শৈশৱ সংক্ৰান্ত লোকাচাৰ আৰু লোকানুষ্ঠান এইবোৰৰ পটভূমিত অসমীয়া বৈষ্ণৱ ধৰ্মৰ আদৰ্শ আৰু বাৎসল্য প্ৰেমৰ বৰ্ণনা প্ৰকাশ পাইছে। শ্ৰীকৃষ্ণৰ চিৰশিশু ৰূপৰ বিষয়ে ডক্টৰ বাণীকান্ত কাকতিদেৱে অভিমত দিছে—'অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ মূল প্ৰেৰণা দাস্য ভাৱ হ'লেও ইয়াত বাৎসল্য ভাবৰ প্ৰবল আধিপত্য আছে।' জন্মোৎসৱ আৰু শৈশৱ সম্বন্ধীয় শিশু কৃষ্ণৰ কাৰ্য্যাৱলীৰ বিশদ বৰ্ণনাই ইয়াৰ প্ৰকৃষ্ট প্ৰমাণ।

পঁচতি গোৱা প্ৰথা অসমত বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ আগতেও বোধকৰোঁ আছিল কিন্তু শ্ৰীমন্ত শংকৰৰ বৈষ্ণৱ ধৰ্মই পঁচতি অনুষ্ঠানত নতুন ৰূপ, ৰহন আৰু লৌকিক আকৰ্ষণৰ সৃষ্টি কৰিলে। পঁচতি গোৱা ৰীতি আৰু নাট-গীতৰ আৰ্হিৰে অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যত কেবাখনো নাট-পদ ৰচিত হৈছে। ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতাই ৰচনা কৰা 'জন্মযাত্ৰা' আৰু 'নন্দোৎসৱ' নাট শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্মকাহিনী বিজড়িত। অংকীয়া নাটৰ আৰ্হিৰে এই নাট দুখন ৰচনা কৰা হৈছিল। শ্ৰীমন্ত শংকৰৰ ৰচিত কীৰ্ত্তনৰ শিশু লীলা আৰু আদ্য দশমৰ প্ৰভাৱো গোপাল আতাৰ ৰচনাত পৰিছে। মূল ভাগৱতক অৱলম্বন কৰি শ্ৰীমন্তশংকৰ-মাধৱে শ্ৰীকৃষ্ণৰ শিশু লীলা আৰু অন্যান্য মাহাত্ম্য যিদৰে লোক সমাজত প্ৰচাৰ কৰিলে তাৰ লোকপ্ৰিয়তাৰ লগে লগে পঁচতি আদি অনুষ্ঠানৰ অধিক প্ৰসাৰণ হ'ল। আমি জনাত কামৰূপৰ উত্তৰ আৰু দক্ষিণ পাৰে, দৰং জিলাত পঁচতি গোৱা প্ৰথাৰ প্ৰচলন আছে। এই বিষয়ে অনুসন্ধান কৰিবলগীয়া ভালেমান বিষয় আছে বুলি আমাৰ বিশ্বাস।"

(২) পঁচতি ঃ ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য (উছৱৰ ৰং-চৰা)

"স্ত্রীপ্ৰধান উৎসৱৰূপে গোপিনী সবাহ, নাম-ভাওনা আদি উৎসৱৰ সৈতে বহু বিষয়ত পঁচতিৰ সাদৃশ্য আছে। এই উছৱত আদিৰ পৰা অন্তলৈকে তিৰোতাসকলেই প্ৰধান ভাগ লয়। পুৰুষৰ স্থান গৌণ। তিৰোতাসকলৰ গীত-মাত, নৃত্য-অভিনয় আদিয়েই পঁচতি উৎসৱৰ মনোমোহা ভেটি আৰু আকৰ্ষণীয় বিষয়।

ই এটা ৰাজহুৱা উৎসৱ। কেতিয়াবা কোনো কোনো ঠাইত ঘৰুৱা উৎসৱৰূপেও পতা হয়। ৰাজহুৱাভাৱে পাতিলে ৰাজহুৱা নামঘৰ বা নামঘৰ সদৃশ আন ৰাজহুৱা ঠাইৰ অভাৱত অস্থায়ী ঘৰ বা ৰভা সাজি এই উৎসৱ পতা হয়। আন আন ৰাজহুৱা উৎসৱৰ দৰে ইয়াতো ৰাজহুৱাভাৱে কাৰ্যকৰী সমিতি গঠন কৰি দিয়া হয় আৰু সমিতিৰ পৰ্যবেক্ষণত কাৰ্য পৰিচালনা কৰা হয়। ঘৰুৱা হ'লে গৃহস্থই নিজৰ সুবিধা মতে যথাযোগ্য দিহা যুগুত কৰি লয়। পঁচতি উৎসৱ হ'বৰ ছমাহমান আগৰে পৰা ৰাইজৰ মনত উলাহ আনন্দ। সকলোৱে নিৰ্দিষ্ট দিনটোলৈ আঙুলিৰ মূৰত দিন গণি থাকে মাত্ৰ।

পঁচতি উৎসৱৰ বিভাগ প্ৰধানকৈ দুটা—ধৰ্ম আৰু সংস্কৃতি; অৱশ্যে এই বিভাগ নামতহে। কাৰণ এটাৰ অবিহনে আনটো হৈ নুঠে অথবা এটাক বাদ দি আনটো সমাধা কৰিব নোৱাৰি। ধৰ্মোৎসৱৰূপে উৎসৱটোৰ আৰম্ভণিৰে পৰা শেষলৈকে হৰিনাম কীৰ্তন বা শ্ৰীকৃষ্ণৰ জয় ঘোষণা অবিৰাম চলি থাকে। উৎসৱ-থলীখিনি গোবৰ মাটিৰে লিপি মচি পবিত্ৰ কৰি ৰাখিব লাগে। সমুখত এটা বেদী। বেদীৰ ওপৰত থাপনা। থাপনাৰ ওপৰত ধৰ্মগ্ৰন্থ—কীৰ্তন, দশম আদি। তাৰ ওচৰত ধূপ-ধূনা বন্তি। অশুচি, অপবিত্ৰ অৱস্থাত কাকো তাত প্ৰৱেশ কৰিবলৈ দিয়া নহয়। বেদীৰ কাষতে মাহ-চাউলৰ বিৰাট দ'ম দেউল সদৃশ আৰু বিবিধ উপকৰণৰ সম্ভাৰ। এই বাবে ইয়াক গোপিনীসবাহ, নামগোৱা আদিৰ সৈতে প্ৰায় একে পৰ্যায়ত স্থাপিত কৰিছে বুলিব পাৰি।

পঁচতিৰ সাংস্কৃতিক দিশটো বেছি মনোৰম আৰু জনপ্ৰিয়। ইয়াৰ বাবেইহে ল'ৰা-ছোৱালী ডেকা-গাভৰু সকলো বেছি উত্ৰাৱল হৈ পৰে। এই বিভাগত ভাগ লওঁতাসকল নিশ্চয় শিল্পপটু হ'ব লাগিব যাতে সকলো দৰ্শকে তৃপ্তি পাব পাৰে। সেয়েহে বছা বছা তিৰোতাসবেহে ইয়াত আগভাগ গ্ৰহণ কৰে। স্থানীয় শিল্পীৰ অভাৱ হ'লে কেতিয়াবা আন ঠাইৰ পৰাও পঁচতি দল আহ্বান কৰি আনি উৎসৱ সাফল্যমণ্ডিত কৰি তোলা হয়। এই দুয়োটা দিশৰ মধু মিলনত ই

মূলত সাত্বিক উৎসৱ হ'লেও জাকজমকতাপূৰ্ণ আৰু গাম্ভীৰ্যপূৰ্ণ উৎসৱ ৰূপে সকলোৰে দৃষ্টি আকৰ্ষণ কৰে। সাংস্কৃতিক বিভাগৰ মূল বিষয় অভিনয় প্ৰদৰ্শন— আঙ্গিক আৰু বাচিক। শ্ৰীকৃষ্ণৰ শিশুলীলাৰ কাহিনী অৱলম্বন কৰি ইয়াৰ বাবে সুকীয়া পুথিও ৰচিত হৈছিল। অঙ্কীয়া নাটৰ কলা কৌশলৰ সৈতে ইয়াৰ সাদৃশ্য ভালেখিনি আছে। পঁচতি ভাওনাত যশোদা কেন্দ্ৰীয় চৰিত্ৰ, সূত্ৰধাৰ প্ৰধান চৰিত্ৰ, গৰ্গ মুনি, পুতনা ৰাক্ষসী, গোপগোপী আদৰ্শ পাৰ্শ্ব চৰিত্ৰ। কাপোৰ মোটোকাই কেঁচুৱা কৃষ্ণ সাজি যশোদাৰ কোলাত থোৱা হয়। ভাওনাথলীৰ দৰে পঁচতি উৎসৱটোৰ থলীখনবো দুটা ভাগ থাকে, ৰঙ্গভূমি আৰু প্ৰেক্ষাথলী। যিখিনি ঠাইত ভাৱৰীয়াসকল ওলাই ভাও প্ৰদৰ্শন কৰে সেয়ে ৰঙ্গভূমি। যিখিনি ঠাইত দৰ্শকবৃন্দ বহে সেয়ে প্ৰেক্ষাস্থলী। প্ৰকৃততে এই বিভাগ দুটাও নাম মাত্ৰহে, প্ৰায় অভিন্ন; ব্যৱধান লক্ষ্য কৰিবলগীয়া নহয়। ভাওনাৰ দৰে সূত্ৰধাৰেই পঁচতি ভাওনাৰ কাৰ্য সকলোখিনিৰে সূত্ৰ সংৰক্ষক। কাৰ্যক্ৰমণিকাৰ ঘোষণাৰ পৰা আৰম্ভ কৰি মাঙ্গলিক স্তুতিগীত আদি ভালেখিনি কাম তেওঁৰ দ্বাৰাই সমাধা হয়। তেওঁ প্ৰথমতে দেখা দিয়েই এটি মঙ্গলস্তোত্ৰ বা নান্দী পাঠ কৰে। অভিনয়ৰ বিভিন্ন কাহিনীৰ ভিতৰত এটা হৈছে শ্ৰীকৃষ্ণৰ নামকৰণ। এগৰাকী তিৰোতা গৰ্গমুনিৰ বেশত ওলায়। তেওঁৰ এহাতে পুথিপাঁজি, আনহাতে ফলি পেঞ্চিল। ৰঙ্গভূমিত দেখা দিয়েই তেওঁ এদাঁতিত বহি একানপতীয়াভাৱে গণনা কৰিবলৈ ধৰে—

"ত্ৰেতাত ৰাতুল দ্বাপৰত ভৈলা ম্যাম।
এবে কৃষ্ণ পদে ভৈল কৃষ্ণ নাম।।
পূৰ্ব্বত আছিল বসুদেৱ তনয়।
সিকাৰণে বাসুদেৱ হৈবেক অন্বয়।।
বহু নাম আছে গুণ কৰ্ম অনুসাৰে।
তোমাসাৰ কল্যাণ সাধিব বীৰ মাৰে।।"

এইদৰে ৰাশিচক্ৰ আদি নিৰ্ণয় কৰি নামকৰণ কাৰ্য সমাপ্ত হয়। ইয়াতে 'আগপঁচতি' অৰ্থাৎ আগবেলাৰ পঁচতি শেষ। তেতিয়া নিমন্ত্ৰিতসকলক অভ্যৰ্থনা আৰু শোধপোচ কৰা হয়। তাৰ পিছত সকলো ঘৰাঘৰি যায়গৈ।

আবেলি পৰত 'পাছপঁচতি' অৰ্থাৎ পিছবেলাৰ পঁচতি আৰম্ভ হয়। এইবাৰো আগৰ দৰে নাম-কীৰ্তন আৰু ভাওনা চলে। এইবাৰ পুতনা ৰাক্ষসীৰ প্ৰৱেশ

হয়। তাই মনোমোহিনী নাৰীৱেশ ধাৰণ কৰি আহে। তাইৰ মুখত মৌ বৰষা কোমল মাত, পেটত দুৰভিসন্ধি; আহ্লাদপূৰ্ণ ভাষণ, লয়লাস গতিক কোনেও পোনতে ৰাক্ষসী বুলি ধৰিব নোৱাৰে। তাই ৰংগভূমিত প্ৰৱেশ কৰিয়েই কেঁচুৱা কৃষ্ণৰ ওচৰ চাপে। কেঁচুৱাটিক এবুকু মৰম দেখুৱাই কোলাত তুলি লৈ তাই টপৰ টপৰ চুমা খাবলৈ ধৰে। কিন্তু মনৰ গুপুত অভিসন্ধি কাৰ্যত পৰিণত কৰাৰ ছোঁ চাই আছে। কেৱেঁ নেদেখাকৈ এবাৰ নিমিষতে কেঁচুৱাৰ মুখ আঁচলেৰে ঢাকি তাই লাহেকৈ বিষস্তন পান কৰিবলৈ দিয়ে। ৰাক্ষসীয়ে তেতিয়াও জনা নাই যে এই কৃষ্ণ বিষ্ণুৰ অৱতাৰ। ভগৱান শ্ৰীকৃষ্ণ অৱতাৰৰ প্ৰধান উদ্দেশ্য দুষ্টৰ দমন, সন্তক পালন। ৰাক্ষসীৰ উদ্দেশ্য বুজি কৃষ্ণয়ো থিতাতে উচিত শাস্তিৰ উপায় আৱিষ্কাৰ কৰি পেলায়। একে হোপাতে স্তন ছিঙি পেলায়। অসহ্য বিষ আৰু যন্ত্ৰণাত ৰব নোৱাৰা হয় তাই। ডেডনি পাৰি সাত লুটি খাই ৰাক্ষসী মাটিত পৰি যায় আৰু চিৰদিনলৈ চকু মুদে। তেতিয়াহে দৰ্শকসবে আচল কথাটো গম পালে যে সেই সুন্দৰীজনী সাধাৰণ তিৰোতা নহয়, ছদ্মবেশীনী ৰাক্ষসী, শিশুঘাটিনী পুতনাহে—

"শিশু মাৰি ফুৰে গ্ৰাম নগৰত পশি।
বালকঘাতিনী তাই দাৰুণী ৰাক্ষসী।।"

পুতনাবধৰ পাছৰ দৃশ্যটোত ভালেখিনি হাস্যৰসৰ সৃষ্টি হয়। গোপ-গোপীসকলে পুতনাৰ মৃতদেহৰ কেউপিনে জুমুৰি দি ধৰে আৰু তাইৰ দেহাটো লিৰিকি বিদাৰি চাবলৈ ধৰে। বিবিধ উপায় অৱলম্বন কৰি তাইৰ মৃতদেহটোৰ অঙ্গ-প্ৰত্যঙ্গবোৰ বিকৃত কৰি দেখুৱাই হাস্যৰসৰ সৃষ্টি কৰা হয়। কোনোজনীয়ে চকুত তেল দি ফেকুৰি ফেকুৰি কান্দি ভাওনা দেখুৱায়। কোনোজনীয়ে তাইৰ ওখ বুকুৰ ওপৰত উঠি নৰ্তন কৰি বিলাপ বিনন্দ উপভোগ কৰে। কোনোজনীয়ে গুজৰি-গুমৰি টোকন জোকাৰি কৌতুক কৰে। পুতনা বধৰ লগে লগে 'পাছ পঁচতি' অৰ্থাৎ পিছ বেলাৰ পঁচতিৰ কাৰ্য শেষ হয়। তাৰ পিছত আকৌ নাম-কীৰ্ত্তন আৰম্ভ হয়, মাহ-প্ৰসাদ বিতৰণ হয়। এইদৰে উলাহ-আনন্দৰ মাজেদি দিনটো কটাই সন্ধিয়া ৰাইজ দিহাদিহি গুচি যায়। ইমানতেই পঁচতি উৎসৱৰ সামৰণি পৰে।

কোনো কোনো ঠাইত আজিকালি পঁচতিৰ লগতে ইয়াৰ আনুষঙ্গিক উৎসৱ, যেনে—নাওখেল, যাত্ৰা, অন্যান্য ভাওনা আদিও পতা হয়। এইবোৰ

আধুনিকতাৰ পৰশ মাথোন।"

'পঁচতি' নাট্যানুষ্ঠানৰ পুথি আৰু নাট্যকাৰ ঃ

অংকীয়া নাটৰ দৰে পঁচতি-নাটৰ প্ৰাচীন সাহিত্যিক নিদৰ্শন পাবলৈ নাই। ড° হৰিচন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্য্যই তেওঁৰ Origin and Development of the Assamese Drama and the Stage গ্ৰন্থত দুখন পঁচতি পুথিৰ উল্লেখ কৰিছে (প্ৰথম সংস্কৰণ ১৯৬৪, পৃ.৩০-৩১) আৰু ৰচকৰ অতি চমু পৰিচয় প্ৰদান কৰিছে। এখন দ্বিজ ৰতিকান্তৰ 'পঁচতি' আৰু আনখন মাধৱ দত্তৰ 'পঁচতি'।

(১) দ্বিজ ৰতিকান্তৰ 'পঁচতি' ঃ

পুথিখন আৰম্ভ হৈছে অংকীয়া নাটৰ নান্দী শ্লোকৰ দৰে সংস্কৃত শ্লোকেৰে। তাৰ পাছত সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ। সূত্ৰধাৰে 'ওহে সামাজিক লোক' বুলি দৰ্শকক সম্বোধন কৰি ব্ৰজবুলি ভাষাৰ গদ্যত এই গীত-নাট্যানুষ্ঠানৰ বিষয় আৰু উদ্দেশ্য কয়। তাৰ পাছত গীত, পদ, দিহা আদিৰে অনুষ্ঠান আগুৱাই যায়। এই পঁচতিৰ কথাৰ বিষয়বস্তু হৈছে দৈৱকীৰ গৰ্ভত ভগৱান হৰি শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম, দৈৱকীৰ সৈতে বসুদেৱৰ স্তুতি, নন্দৰ ঘৰত জন্মোৎসৱ, নন্দ-বসুদেৱ সংবাদ, পুতনা ৰাক্ষসী বধ। শেষত কৃষ্ণ-বন্দনাৰে ঝুমুৰী গীত।

পুথিখন নাটকৰ আৰ্হিতে ৰচিত। যদিও পদ, দিহা গীত আদি আছে তথাপি ইয়াক পদ বা কাব্য বুলিব নোৱাৰি। কিন্তু চৰিত্ৰ অংকন নাই, চৰিত্ৰৰ বিকাশো নাই। সেয়ে ইয়াক সম্পূৰ্ণ নাট বুলিও ক'ব নোৱাৰি।

কবি দ্বিজ ৰতিকান্ত

দ্বিজ ৰতিকান্ত অবিভক্ত কামৰূপ জিলাৰ বৰ্তমান নলবাৰী জিলাৰ কঁহাৰঝাৰ মৰোৱা গাঁৱৰ কোনোবা ঠাইৰ বুলি অনুমান কৰা হয়। এই অঞ্চলৰ ভাষা আৰু শব্দাৱলীৰ ব্যৱহাৰ এই পুথিত হৈছে। দ্বিজ ৰতিকান্ত নামৰ মঙলদৈৰ 'ৰাজবংশাৱলী' আৰু 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত্ত পুৰাণ' ভাঙোতা আন এজন কবি আছে যদিও এই 'পঁচতি'ৰ কবি দ্বিজ ৰতিকান্তজন পৃথক বুলি ভবা হয়। পঁচতিৰ কবিৰ ৰচনা-কাল অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষভাগ বা ঊনবিংশ শতিকাৰ আগডোখৰ বুলি কোৱা হৈছে। কবিয়ে নিজকে 'শিশু ৰতিকান্ত', 'কৃষ্ণৰ চৰণ দাস ৰতিকান্ত' বুলি উল্লেখ কৰিছে। ইয়াৰ পৰা তেওঁ কৃষ্ণভক্ত বৈষ্ণৱ বুলি সিদ্ধান্ত কৰিব

পাৰি।

পুথিখনৰ কাব্যিক সৌন্দর্য আৰু লোকপ্রিয় আকর্ষণ বিদ্যমান। গোপীসকলে উৰুক-মুৰুক কৰি অলংকাৰ পিন্ধি যশোদাৰ পুত্ৰক চাবলৈ আহে।

যশোদাক বেঢ়ি গৈয়া ৰঙ্গে হুয়া উঠিব।
দেয় আশীর্বাদ শিশু হৌক চিৰঞ্জীৱ।।
হালধিৰ গুড়ি আনি পানী মিশলাই।
অন্যো অন্যে সিঞ্চে গোবিন্দৰ গুণ গাই।।

লাহে লাহে ৰং-ৰহইচৰ মাত্রা চৰি যায়।

নন্দই এই গোপীসকলক বস্ত্র, অলংকাৰ, তাম্বুল, পুষ্প, চন্দনেৰে সন্মান কৰে। গীতবোৰৰো সুৰ, তাল বৰ মনোগ্রাহী হয়। দুর্গাবৰ বা সুকবি নাৰায়ণদেৱৰ গীত-পদৰ দৰেই ইয়াৰ বচনবোৰো লোক-সমাজত মনত লগা হয়।

নন্দে দিলা আদা, লোণ গোপীৰ ঘৰে ঘৰে হে।
কৃষ্ণৰ পঁচতি শুনি গোপী আনন্দ কৰে হে।।

(২) অন্যখন 'পঁচতি' আৰু ৰচক-নাট্যকাৰ মাধৱদত্ত ঃ দ্বিতীয়খন পুথি প্রথমখনৰ পৰা কিছু পৃথক। ইয়াৰ প্রথম অধ্যায়তে আছে জয়দেৱৰ বিখ্যাত 'গীত গোবিন্দ'ৰ সংস্কৃত দশাৱতাৰ স্তোত্র। প্রতিটো শ্লোকৰ মূৰে মূৰে পয়াৰ ছন্দত ভাঙনি। গীতৰ সুৰ-ৰাগ ঝুমুৰী।

দ্বিতীয় অধ্যায়ত দিহা আৰু পয়াৰ ছন্দত পদ। দিহা আৰু পদ ৭ টাকৈ আছে। পদৰ মাজে মাজে দিহা। দুর্গাবৰৰ গীতি-ৰামায়ণ আৰু শ্রী শংকৰদেৱৰ 'দশম' আৰু 'কীর্তন'ৰ অনুকৰণত লিখা হৈছে এই পদ আৰু দিহাবোৰ। কিছুফাঁকি পদ-ভটিমা অবিকল শ্রী শংকৰদেৱৰ ৰচনা যেন লাগে।

শ্রীকৃষ্ণৰ-জন্ম-বৃত্তান্তৰ বিষয়েই ইয়াৰ কথাবস্তু। দিহাবোৰে বিৰক্তি আঁতৰাই নাট্য-পৰিৱেশ সৃষ্টিৰ উদ্দেশ্য ৰক্ষা কৰে। কিন্তু প্রকৃততে নাট্য পৰিৱেশৰ সৃষ্টি হয় তৃতীয় অধ্যায়ৰ পৰাহে। ইয়াৰ পৰাই প্রকৃত পঁচতি-নাটৰ সূচনা হয়।

ৰতিকান্তৰ 'পঁচতি'ত থকাৰ দৰে ইয়াতো প্রথমে কৃষ্ণ মাহাত্ম্যসূচক নান্দী শ্লোক, সূত্ৰধাৰৰ প্রৱেশ আৰু তেওঁৰ দ্বাৰা কৃষ্ণ-জন্ম যাত্রাৰ সূচনা কৰা হয়। তাৰ পাছত দুটা গীত শ্রীশংকৰদেৱৰ ভটিমা আৰু আনটো ঝুমুৰী গীত। এনেদৰে এই অধ্যায়ৰ শ্লোক, দিহা, পদ আৰু সূত্ৰধাৰৰ ব্ৰজবুলি গদ্যৰ কথাৰে

বিষয়বস্তু নির্মিত হৈছে। এই নাটত শ্রীশংকৰদেৱৰ প্রভাব আছে যদিও গোপাল আতাৰ 'কৃষ্ণ জন্ম-যাত্রা' নাটৰহে প্রত্যক্ষ প্রভাব পৰিলক্ষিত হয়।

নাট্যকাৰ মাধৱদত্ত ঃ

পুথিত মাধৱ দত্ত সম্পর্কে বিতং বা স্পষ্ট কোনো সংবাদ পোৱা নাযায়। ঠায়ে ঠায়ে মাধৱ দত্ত, মাধৱপণ্ডিত, মাধৱ দত্ত উপাধ্যায় আদি বুলি ভণিতা আছে। কিছুমান ঠাইত 'কৃষ্ণৰ কিঙ্কৰ' বা 'শঙ্কৰ' বুলিও ভণিতা আছে।

মাধৱদত্তও নলবাৰী জিলাৰ কঁহাৰঝাৰ গাঁৱৰ কোনো নিকটৱর্তী গাঁৱৰ বুলি অনুমান কৰা হয়। তেতিয়াৰ সংস্কৃত টোল বা পাঠশালাসমূহৰ শিক্ষকক 'উপাধ্যায়' বুলিও কোৱা বা মতা হৈছিল। শেষত বংশৰ উপাধিৰূপেও প্রয়োগ হৈছিল। কনকচন্দ্র শর্মাৰ উপৰি পুৰুষৰ কেইবাগৰাকীয়েও পণ্ডিতৰূপে নামৰ পাছত 'উপাধ্যায়' লিখিছিল।

(কনক চন্দ্র শর্মাই 'প্রাচ্যবিদ শৰৎচন্দ্র শর্মা স্মাৰক গ্রন্থ' (২০০৬ খ্রী.) আৰু কুসুম চন্দ্র শর্মা প্রণীত 'সংগ্রামী ব্যক্তিত্ব ঃ প্রাচ্যবিদ শৰৎচন্দ্ৰ শর্মা' গ্রন্থ দুখনত সংশ্লিষ্ট প্রসংগত মাধৱদত্ত সম্পর্কে কিছু তথ্য বিচাৰ কৰি তেওঁ শৰৎ চন্দ্র শর্মাৰ অষ্টম উর্দ্ধতন বুলি দেখুৱাইছে আৰু তেওঁৰ এই পুথিৰ ৰচনা কাল ১৬৯৬-১৭০০ খ্রী.ৰ ভিতৰত বুলি অনুমান কৰিছে।)

(৩) শ্রী শংকৰদেৱ বিৰচিত (?) 'পঁচতি' ঃ সম্পাদনা আৰু প্রকাশ ঃ হৰিশ্চন্দ্র গোস্বামী, ধর্মদত্ত লহকৰ ঃ

কুৰি শতিকাৰ আগডোখৰতে প্রকাশিত এখন পঁচতি পুথি 'শংকৰদেৱ-বিৰচিত' বুলি নাম-শিতান থকা এখন পুথিৰ উল্লেখ পোৱা হয়। এই সংবাদ ১৯১১ খ্রীষ্টাব্দৰ ২য় বছৰ, ১২ শ সংখ্যা 'আসাম বান্ধৱ' আলোচনীৰ গ্রন্থ শিতানৰ পৰা পোৱা যায়। পুথিখনৰ এতিয়া কোনো সংস্কৰণ পোৱা নাযায়। কিন্তু বিভিন্ন উৎসৰ পৰা প্রাপ্ত তথ্যমতে জনা যায় যে প্রকাশক দুজনে পাতনিত এনে ধৰণে লিখিছিল—"এই পুথিৰ লেখক বহুতো; কিন্তু সৰহভাগ মহাপুৰুষ শ্রীশংকৰদেৱৰ ৰচিত হোৱা বাবে পুথিৰ ওপৰত তেওঁৰেই নাম দিয়া হ'ল।"

প্রকৃততে পঁচতি-নাট শ্রীশংকৰদেৱ-প্রভাৱমুক্ত নহয়। প্রাপ্ত সকলো কেইখন পুথিত তেওঁৰ ৰচিত গীত-পদ-ভটিমা বহুল পৰিমাণে প্রয়োগ হৈছে। তথাপি লোকনাট্য অনুষ্ঠান আৰু লোকাচাৰৰূপে ইয়াৰ প্রভাব তেতিয়া বৰ্ত্তি

থকা হেতুকে এনে পুথিৰ প্ৰয়োজন আছিল। সেই হিচাপে প্ৰকাশকদ্বয়ে এই পুথিখন প্ৰকাশ কৰি তেতিয়াৰ অভাৱ পূৰণ কৰিছিল আৰু সাহিত্যৰ দিশতো সেৱা আগবঢ়াইছিল।

প্ৰকাশক হৰিশ্চন্দ্ৰ গোস্বামী আছিল নলবাৰীৰ বাহাৰঘাট অঞ্চলৰ বৰবৰি সত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰ আৰু এগৰাকী প্ৰাথমিক বিদ্যালয়ৰ হে'ড পণ্ডিত। একে অঞ্চলৰে আনগৰাকী প্ৰকাশক ধৰ্মদত্ত লহকৰ লহকৰপাৰা গাঁৱৰ প্ৰাথমিক শিক্ষক আছিল। এই পুথিখনৰ উপৰিও দুয়োগৰাকীয়ে আনকেইখনমান অসমীয়া প্ৰাচীন পুথিও যুটীয়াভাৱে প্ৰকাশ কৰিছিল। সেইকেইখন হৈছে—

(১) 'লৱ-কুশৰ যুদ্ধ' আৰু (২) 'দেৱজিৎ কাব্য'। হৰিশ্চন্দ্ৰ গোস্বামীয়ে এককভাৱে আন এখন পুথি প্ৰকাশ কৰিছিল—(৩) ৰামায়ণৰ লংকা কাণ্ডৰ অন্তৰ্গত 'গণক চৰিত্ৰ'। তিনিওখনেই অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ অমূল্য কাব্য।

শ্ৰীশংকৰদেৱ বিৰচিত বুলি অভিহিত কৰা 'পঁচতি'খনৰো প্ৰথম অধ্যায়তে জয়দেৱকৃত দশাৱতাৰৰ স্তোত্ৰ আৰু অসমীয়া ভাঙনি আছে মাধৱদত্ত কৃত পঁচতিখনৰ দৰেই। অসমীয়া ভাঙনিও প্ৰায় একে। দ্বিতীয় অধ্যায়ত সাতছোৱা কবিতা-দিহা আৰু পদ। তৃতীয় অধ্যায়ত নান্দী শ্লোক, সূত্ৰধাৰ ইত্যাদি মাধৱদত্তৰ পুথিৰ দৰেই। ইয়াতো ৰত্নাকৰ, মাধৱ পণ্ডিত আৰু মাধৱ দত্ত উপাধ্যায়ৰ ভণিতা আছে।

(৪) দত্ত বৰুৱা এণ্ড কোম্পানী প্ৰকাশিত 'পঁচতি'

আন এখন 'পঁচতি' পুথি নলবাৰীৰ 'দত্ত বৰুৱা এণ্ড ব্ৰাদাৰ্চ' প্ৰকাশনে ১৯৪৬ খ্ৰীষ্টাব্দত প্ৰথম তাঙৰণ প্ৰকাশ কৰিছিল আৰু ১৯৮৯ খ্ৰীষ্টাব্দত গুৱাহাটীৰ পৰা দত্ত বৰুৱা কোম্পানীয়ে সেই পুথি পুনৰ মুদ্ৰণ (মুঠ ৩৫ পৃ.) কৰিছিল। ইয়াত পুথিখন 'প্ৰাচীন কবিসকলৰ দ্বাৰা ৰচিত' বুলি কোৱা হৈছে। কোনো পাতনি বা সম্পাদকীয় ইয়াত দিয়া হোৱা নাই। পুনৰ মুদ্ৰণৰ মূল্য আছিল ৫.০০ টকা।

এই পুথিখনৰো ৩ টা 'আধ্যা'। '১ম আধ্যা'ত জয়দেৱ কৃত দশাৱতাৰ স্তৱ অসমীয়া ভাঙনি। '২য় আধ্যা'ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ জন্ম-দিহা, পদ এই ক্ৰমত ৭ টা দিহা আৰু সাতছোৱা পয়াৰ পদ। '৩য় আধ্যা'ত শ্ৰীকৃষ্ণৰ পঁচতি। শ্লোক, সূত্ৰ, গীত, পদ, পুনৰ গীত, ঝুমুৰি, পদ, ভটিমা সূত্ৰ ইত্যাদি। শেষত সূত্ৰ আৰু

দিহা। 'জন্মযাত্ৰা পঁচতি' সমাপ্ত বুলি কোৱা হৈছে।

এই পুথিৰ ভণিতাত 'কৃষ্ণৰ কিঙ্কৰ', 'কৃষ্ণৰ কিঙ্কৰ ৰত্নাকৰ', 'মাধৱপণ্ডিত', 'শ্ৰী মাধৱ দত্ত উপাধ্যায়', 'পুনৰ 'কৃষ্ণৰ কিংকৰ' উল্লেখ থকা দেখা যায়। সম্ভৱ এই কাৰণতে দত্ত বৰুৱা এণ্ড কোম্পানীয়ে এই পুথি 'প্ৰাচীন কবিসকলৰ দ্বাৰা ৰচিত' বুলি প্ৰকাশ কৰিছে।

উপৰিউক্ত আলোচনাৰ পৰা দেখা যায় যে দ্বিজ ৰতিকান্তৰ 'পঁচতি' পুথিখনৰ বাহিৰে মাধৱদত্ত কৃত পঁচতি, শ্ৰীশংকৰদেৱৰ বুলি অভিহিত কৰা 'পঁচতি' আৰু দত্ত বৰুৱা এণ্ড কোম্পানী প্ৰকাশিত 'পঁচতি' পুথি প্ৰকৃততে একে। তিনিটা অধ্যায়ত ই নিৰ্মিত। প্ৰথম অধ্যায়ত জয়দেৱৰ 'গীত-গোবিন্দ'ৰ দশাৱতাৰৰ স্তোত্ৰ আৰু বাকী দুটা কমেও দিহা, পদ, ভটিমা আৰু পঁচতি-নাটৰ সূত্ৰধাৰৰ কথাৰে বিষয়বস্তু। দিহা, পদ, শ্লোক একে দেখা যায়।

গতিকে ভিন্ন ভিন্ন সময়ত ৰচনা কৰা এই তিনিওখন পুথিয়েই একেলগে তুলনা কৰি অধ্যয়ন কৰি চাব পাৰিলে ইয়াৰ স্বৰূপটো উদ্ধাৰ কৰিব পৰা গ'লহেঁতেন।

সি যি হওক, পঁচতি অনুষ্ঠান এতিয়াও ঠায়ে ঠায়ে আছে। নামতীসকলৰ মুখে মুখে ঠাইভেদে সুকীয়াকৈ প্ৰচাৰ হৈ আছে। অসমৰ বিভিন্ন সত্ৰত (খটৰা, খুদীয়া, জাগাৰা আদি কামৰূপৰ আৰু উজনিতো) আৰু নামঘৰত জন্মাষ্টমী আৰু পঁচতি অনুষ্ঠান কম-বেছি পৰিমাণে এতিয়াও পালন হৈ আছে।

[ক.চ.শ.]

তৃতীয় অধ্যায় (ক)

শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱ উত্তৰ যুগ ঃ প্ৰথম ধাৰা

(সোতৰশ-ওঠৰশ খ্ৰীষ্টাব্দ)

অংকীয়া নাটৰ ধাৰাবাহিকতা

ধাৰাবাহিকতা আৰু পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা ঃ

১. মহাপুৰুষ দুগৰাকীৰ উল্লেখ কৰি অহা এই নাট বাৰখনৰ সৃষ্টি আৰু ভাওনাই বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আন্দোলনত এনে এটি গতি আৰু প্ৰভাৱ প্ৰক্ষেপণ কৰিলে যে অসমৰ পৰৱৰ্তী বৈষ্ণৱ আন্দোলনৰ ধৰ্মাচাৰ্য আৰু সত্ৰাধিকাৰসকলৰ কৰ্ম-সংস্কৃতিত অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ চৰ্চা এক অপৰিহাৰ্য অংগ হৈ পৰিল। অসমৰ সাৰ্বিক সমাজ-বিকাশৰ সংস্কৃতিত ভাওনা, গীত-নৃত্যৰ জনপ্ৰিয়তাই এক ঐতিহাসিক ভূমিকা গ্ৰহণ কৰি সুকুমাৰ কলাৰ দিশত ভৱিষ্যতৰ বাবে এক নিকপকপীয়া ভেটি স্থাপন কৰিলে। এইটো এটা গুৰুত্বপূৰ্ণ দিশ।

২. মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ তিৰোধানৰ পাছৰ পৰাই ধৰ্মীয় আচাৰ-বিচাৰ, ৰীতি-নীতি, প্ৰসংগ-প্ৰণালীৰ সূক্ষ্ম পাৰ্থক্যৰ ভিত্তিত চাৰি সংহতিৰ সৃষ্টি আৰু তদনুসাৰে বৈষ্ণৱ ধৰ্ম আৰু সত্ৰ-সংস্কৃতিৰ বিস্তাৰ এক উল্লেখনীয় ঘটনা। ব্ৰহ্ম, পুৰুষ, নিকা আৰু কাল-সংহতিৰ উদ্ভৱ আৰু তাৰ পৰিণতিত বিভিন্ন শাখা-প্ৰশাখাৰে সত্ৰসমূহে নিজৰ প্ৰভাৱেৰে এই মহাপুৰুষসৃষ্ট নাট্য-সংস্কৃতিক জীয়াই ৰাখিবলৈ চেষ্টা কৰিলে। অংকীয়া নাটৰ সূত্ৰধাৰ যেনেকৈ সৰ্বগুণসম্পন্ন অৰ্থাৎ নৃত্য-গীত, চিত্ৰ-কাব্য-সাহিত্য-পৰিচালনা সকলোতে বিশেষজ্ঞ শিল্পী, মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱ যেনেকৈ এই সকলো গুণৰে অধিকাৰী আছিল, সেই গুণবোৰৰ পৰা সেই ধৰণে পাৰ্যমানে পৰৱৰ্তী ধৰ্মাচাৰ্যসকলে অংশাধিকাৰ লাভ কৰিবলৈ সচেষ্ট আছিল। সত্ৰাধিকাৰসকলে কমপক্ষেও একোখনকৈ হ'লেও মৌলিকভাৱে অংকীয়া নাট ৰচনা কৰি পাৰদৰ্শিতাৰ প্ৰয়োজনীয়তা প্ৰদৰ্শন কৰাৰ অপৰিহাৰ্যতা আহি পৰিছিল।

নতুন সত্ৰাধিকাৰৰ অভিষেকৰ উপলক্ষে একোখনি নতুন নাটৰ ভাওনা

কৰিবলগীয়া পৰম্পৰাৰো সৃষ্টি হৈছিল। গুৰুসকলৰ তিথিত ভাওনা কৰিবলগীয়া হোৱাত পুৰণি নাটৰ অভিনয়ে মানুহৰ মন স্বাভাৱিকভাৱেই আমুৱাইছিল। সেইবাবেও নতুন নাট-সৃষ্টিৰ প্ৰয়োজনীয়তা আহি পৰিছিল।

৩. নাট-বৃদ্ধিৰ বা নাটৰ ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা কৰাৰ ক্ষেত্ৰত আন এটা উপাদান হৈছিল— নাট-ভাওনাৰ প্ৰতি ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতা। আহোম ৰজাসকলৰ অভিনয়ৰ প্ৰতি উৎসাহ প্ৰদান পৰিলক্ষিত হোৱাত সত্ৰৰ ভিতৰৰ বা বাহিৰৰ অন্যান্য নাট্যকাৰ বা অন্যান্য গুৰু-ভকতেও নাট ৰচনাত প্ৰবৃত্ত হ'ব পাৰিছিল।

এইধৰণেই ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষলৈকে আৰু প্ৰায় কুৰি দশকৰ আৰম্ভণিলৈকে অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ গতি ধাৰাবাহিকভাৱে অব্যাহত হৈ আছিল।

গঠন-বৃত্তি আৰু ৰচনাশৈলীত পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা ঃ

৪. কিন্তু লক্ষ্য কৰিবলগীয়া এই যে শংকৰদেৱ— উত্তৰ যুগত অংকীয়া নাটৰ বিস্তাৰ আৰু ধাৰাবাহিকতা ৰক্ষা হ'লেও ইয়াৰ গঠন-বৃত্তি আৰু ৰচনাশৈলীত ক্ৰমে ক্ৰমে পৰিৱৰ্তিত ৰূপত বিশেষ কিছুমান বৈশিষ্ট্য বা লক্ষণে দেখা দিছিল।

(ক) প্ৰথম কথা এই যে গুৰু দুজনাৰ সৃষ্টিশীলতাৰ প্ৰতিভাৰে সমৃদ্ধ হৈ যি অংকীয়া নাটৰ কথা আৰু শৈলীৰে অসমীয়া নাটৰ আৰম্ভণি হৈছিল, সেই মৌলিক প্ৰতিভাৰ প্ৰতিফলন পৰৱৰ্তী নাট্যকাৰসকলৰ মাজত দেখা নগৈছিল। প্ৰায়বোৰ নাটতে গীত আদিৰ ক্ষেত্ৰত শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ প্ৰতিধ্বনি বা পুনৰাবৃত্তি মাথোন দেখা গৈছিল।

(খ) শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ ঠিক পাছতে বা সমসাময়িকভাৱে ৰচিত হোৱা অংকীয়া নাটবোৰৰ নাট্যৰীতি প্ৰায় একে আছিল। ভাৱৰীয়াৰ বচন, সূত্ৰৰ কথা, গীত, ভটিমা আদিত ব্ৰজাৱলী প্ৰয়োগ হৈছিল, সংস্কৃত শ্লোকো আছিল, কিন্তু পাছলৈ লাহে লাহে ব্ৰজাৱলীৰ ঠাইত পুৰণি পদ্য আৰু গদ্য অসমীয়া হৈছিল আৰু সংস্কৃত শ্লোক কমি আহিছিল। কোনো কোনো নাটকত মাথোন নান্দী শ্লোক দিয়েই ক্ষান্ত হৈছিল। দৈত্যাৰি ঠাকুৰে (আনুমানিক ১৫৬৪-১৬২২ খ্ৰী.) সংস্কৃত নান্দীৰ উপৰিও অসমীয়াতো নান্দী গীত ৰচনা কৰিছিল। নাটকৰ গীতসমূহতো ব্ৰজাৱলীৰ ঠাইত অসমীয়াৰ প্ৰয়োগ হৈছিল।

(গ) কেতিয়াবা আকৌ নাটকৰ মাজৰ গীতত শংকৰদেৱ বা মাধৱদেৱৰ গীতকে থাপি দিয়া হৈছিল।

ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ (আনুমানিক ১৫২১-১৬০০ খ্রী.) 'কংসবধ' নাটকৰ প্ৰথমটো ভটিমা শংকৰদেৱৰ আৰু শেষৰটো মাধৱদেৱৰ। দ্বিজভূষণৰ (আনুমানিক ১৫০৭-১৫৭৭ খ্রী.) নাট 'অজামিল উপাখ্যান'ৰ পয়াৰবোৰ 'কীৰ্তন'ৰেই সম্পূৰ্ণ অনুকৰণ যেন লাগে।

'ব্ৰাহ্মণক ধৰি নানা যত্নকৰি
বান্ধিলেক হাত তুলি।
ভয়ে অজামিলে পুত্ৰক ডাকিলে
আইস নাৰায়ণ বুলি।'

(ঘ) আন এটা লক্ষ্যণীয় কথা যে বহুক্ষেত্ৰত নাটকৰ শেষৰ 'মুক্তিমংগল ভটিমা' এই কালত নাইকিয়া হ'ল। মুক্তিমংগল ভটিমাৰ ঠাইত কেতিয়াবা কেতিয়াবা একোটি সামৰণি গীত সন্নিৱিষ্ট কৰা দেখা যায়। শংকৰদেৱসৃষ্ট 'অংকীয়া নাট'ৰ আৰ্হিৰ পৰা ই এক গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰিৱৰ্তন।

ইয়াৰ ফলত পূৰ্বৰ অংকীয়া নাটৰ মাজত থকা গভীৰ আধ্যাত্মিক ভাব বা ধাৰণাৰ গুৰুত্বও বহু পৰিমাণে হ্ৰাস হ'ল।

(ঙ) কোনো কোনো ঠাইত নাটৰ চৰিত্ৰৰ মুখত দীঘলীয়া পদত সংলাপ সংযোজন হৈছে। উদাহৰণস্বৰূপে দীনগোপাল ৰচিত 'সীতা হৰণ' নাটত শূৰ্পনখাৰ মুখত তেনে সংলাপ দিয়া হৈছে।

এনেভাবেই এই অংকীয়া নাটৰ নাট্য ধাৰাত এটি পৰিৱৰ্তনৰ সূচনা হৈছিল। কিন্তু এটা কথা প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখনীয় যে শংকৰদেৱৰ এই শিল্প সৃষ্টিৰ মূলত থকা যি কৃষ্ণ-মাহাত্ম্য আৰু কৃষ্ণ-ভক্তিৰ প্ৰাবল্যৰ গুৰুত্ব আছিল, সেই উদ্দেশ্যৰ পৰা শংকৰদেৱ-উত্তৰ যুগৰ নাট্যকাৰসকল আঁতৰি যোৱা নাছিল, বৰং এই ভাবক শক্তিশালীহে কৰিছিল।

শংকৰদেৱ-উত্তৰ যুগ বুলিলে যদিও নাট্য-সাহিত্যৰ ক্ষেত্ৰত উল্লেখ কৰি অহা এই নাট্য পৰম্পৰাৰ ধাৰাবাহিকতাক খ্রী. ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ বা কুৰি শতিকাৰ আৰম্ভণিলৈকে এই সুদীৰ্ঘ তিনিশ বছৰীয়া কালছোৱাকে শিথিলভাৱে ধৰি লোৱা হয়, তথাপিও নাট্য-চৰ্চাৰ ৰীতিত অষ্টাদশ শতিকাৰ পৰা উনবিংশ শতিকাৰ ভিতৰত আন কিছুমান উল্লেখনীয় পৰিৱৰ্তন সাধিত হৈছিল। সেইটো এই উত্তৰ যুগৰ দ্বিতীয় ধাৰা। এই সম্পৰ্কে পাছত কোৱা হ'ব।

অংকীয়া নাট ৰচনাৰ বাহুল্য আৰু অপ্ৰকাশিত অৱস্থা ঃ

৫। এই তিনিশ বছৰৰ সময়ছোৱাত অসমৰ বিভিন্ন স্থানত অসংখ্য সত্ৰ আৰু নামঘৰৰ প্ৰতিষ্ঠা হৈছিল। তাত শংৰদেৱ-মাধৱদেৱ আৰু তেওঁলোকৰ অনুগামী সত্ৰাধিকাৰ, ধৰ্মাচাৰ্যসকলৰ জৰিয়তে বিভিন্ন বৈষ্ণৱ পুথি, কীৰ্তন-দশমৰ লগতে অসংখ্য অংকীয়া নাটৰ ভাওনা, চৰ্চা আৰু সৃষ্টি হৈছিল। এইবোৰৰ অধিকাংশ প্ৰকাশিত আৰু উদ্ধাৰ নোহোৱা অৱস্থাত আছে। এই নাটবোৰৰ ঐতিহ্য গতানুগতিক নিৰ্মিতি—সংস্কৃত আৰু ব্ৰজাৱলীৰ প্ৰয়োগ।

এনে কিছু নাট গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ পুথি সংৰক্ষণ বিভাগত, বুৰঞ্জী আৰু পুৰাতত্ত্ব বিভাগত আৰু সত্ৰই সত্ৰই অসংখ্য অংকীয়া নাট সংৰক্ষিত আছে। এইবোৰে প্ৰকাশৰ মুখ দেখা নাই।

শংকৰদেৱ-উত্তৰ কালৰ প্ৰথম প্ৰকাশিত নাটকেইখনৰ সংকলন ঃ

(১) ড° বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাৰ সম্পাদিত অংকীয়া নাটৰ প্ৰথম সংকলনটিত (১৯৪০ খ্রী.) কাল সংহতিৰ ধৰ্মাচাৰ্য গোপাল আতাৰ এখন নাট অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে।

(২) কালিৰাম মেধিয়ে সম্পাদনা কৰি প্ৰকাশ কৰা 'অঙ্কাৱলী' (১৯৫১ খ্রী.)ৰ ২১ খন অংকীয়া নাটৰ ভিতৰত ৰামচৰণ ঠাকুৰ, দৈত্যাৰি ঠাকুৰ, ভূষণ দ্বিজ আদিৰ নাট অন্তৰ্ভুক্ত হৈছে।

(৩) ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই ১৯৭৩ খ্ৰীষ্টাব্দত দহখন শংকৰদেৱ-উত্তৰ নাটৰ এটি সংকলন 'অঙ্কমালা' প্ৰকাশ কৰে।

(৪) ড° কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীৰ সম্পাদিত 'অঙ্কমালা' (১৯৭৯ খ্রী.)ত শংকৰদেৱৰ নাট চাৰিখন, মাধৱদেৱৰ ৩ খন আৰু পৰৱৰ্তী ৪ খন নাট সন্নিৱিষ্ট হৈছে।

(৫) যোগেশ দাস সম্পাদিত 'উদ্ধৱ সংবাদ' নাট আৰু 'কংসবধ' নাট (প্ৰথম প্ৰকাশ, ১৯৬২, লয়াৰ্ছ বুক ষ্টল)।

ৰামচৰণ ঠাকুৰ (আ.১৫২১-১৬০০ খ্ৰী.) ঃ

মাধৱদেৱৰ ভাগিনীয়েক, হোকোৰাকুচীয়া ৰামদাস কায়স্থৰ পুতেক ৰামচৰণ ঠাকুৰ। তেওঁৰ জন্ম হৈছিল পাটবাউসীত। ৰামচৰণ ঠাকুৰ কাব্যিক প্ৰতিভাসম্পন্ন লোক আছিল। শংকৰদেৱে সংস্কৃতত ৰচনা কৰা 'ভক্তি ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থখনিৰ তেওঁ সুন্দৰভাৱে অসমীয়া পদ্যানুবাদ কৰি এটি গুৰুত্বপূৰ্ণ কাম কৰিছিল। তদুপৰি ৰামচৰণ ঠাকুৰে 'ভক্তিৰত্ন' নামে শংকৰ-মাধৱ-সম্বাদৰূপে এখনি সৰু ভক্তিৰ পুথিও ৰচনা কৰিছিল। 'কীৰ্তন-ঘোষা' পুথিৰো সংকলক এই ভক্ত কবিগৰাকীৰ প্ৰগাঢ় কৃষ্ণ ভক্তিৰ নিদৰ্শনৰূপে তেওঁৰ ৰচিত 'কংসবধ' নাটকখন শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ পাছতে সৃষ্টি হোৱা উল্লেখযোগ্য নাটকেইখনৰ অন্যতম। ইয়াৰ গীতকেইটামান আজিও জনপ্ৰিয় হৈ আছে।

কালিৰাম মেধিৰ অনুমান মতে আৰু ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱে উল্লেখ কৰা মতে ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ জীৱনকাল খ্ৰী. ১৫২১-১৬০০ ধৰা হৈছে।

কংসবধ ঃ

ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ কংসবধ নাটকখনৰ বিষয়বস্তু ভাগৱতৰ দশমস্কন্ধৰ পৰা লোৱা হৈছে। কাহিনী-বিন্যাসত নাট্যকাৰে ভাগৱতৰ পৰা অলপো আঁতৰি অহা নাই। মাথোন মাজে মাজে চমু কৰিছে। কংসৰ ৰাজসভাত নাৰদমুনিৰ আগমন। নাৰদৰ মুখে কৃষ্ণ জন্মৰ পিছতেই বসুদেৱে কৃষ্ণক গকুলত থৈ অহাৰ বাতৰি। সেই বাতৰি পাই কংসই অক্ৰুৰক মাতি আনি গকুলত ৰাম-কৃষ্ণ থকাৰ কথা কৈ তেওঁলোকক মথুৰালৈ আনিবৰ বাবে আদেশ দিয়ে। অক্ৰুৰৰ ব্ৰজ-গমনৰ পৰা আৰম্ভ কৰি কংসবধলৈকে দ্ৰুতগতিত ঘটনাৱলী চিত্ৰিত কৰা হৈছে।

অংকীয়া নাটৰ বিষয়বস্তু গ্ৰহণৰ মূল কথা হৈছে কৃষ্ণৰ মাহাত্ম্য-প্ৰচাৰ। তাকে কৰিবলৈ যাওঁতে কৃষ্ণৰ ঐশ্বৰিক ৰূপ আৰু মহিমাৰ লগতে মানৱীয় ৰূপৰো চিত্ৰণ ঘটোৱা হয়। 'কংসবধ'ত সেই লক্ষ্য নাট্যকাৰে সততে চকুৰ আগত ৰাখিছে। মথুৰা নগৰত প্ৰৱেশ কৰোঁতে বিভিন্ন জনক লগ পোৱা ঘটনাৰ মাজেদিয়েই কৃষ্ণৰ মানৱীয় ৰূপ সুন্দৰভাৱে ফুটি উঠিছে। কংসক বধ কৰা কৃষ্ণৰ লক্ষ্য। সেই লক্ষ্য সাধন হোৱাৰ আগতে তেওঁ ভক্ত অক্ৰুৰৰ গৃহতো অতিথি হ'বলৈ অসন্মত হৈছে। দাম্ভিক ধোবাক বধ কৰা আৰু ভক্ত বেশকাৰ আৰু সুদামক বৰদান, কুঁজী সৈৰিন্ধ্ৰীৰ কৃষ্ণৰ প্ৰতি থকা ভক্তিভাৱৰ কাৰণে তেওঁৰ ৰূপ-লাৱণ্য দান কৰা এইবিলাকে কৃষ্ণভক্তিৰ মহিমা প্ৰকাশ কৰে। মনৰ অহংকাৰ ভাব দূৰ কৰিব নোৱাৰিলে শ্ৰেষ্ঠ মানৱীয় গুণসমূহৰ অধিকাৰী হ'ব নোৱাৰি। কৃষ্ণ-ভক্তিৰ যোগেদি বৈষ্ণৱ সাহিত্যত এই মহামূল্যবান তত্বটিও প্ৰকাশ কৰিবলৈ যত্ন কৰা হৈছে। অৱশ্যে নাটখনিত অন্য ৰসৰ সমাৱেশ দেখিবলৈ পোৱা যায়।

'কংসবধ' নাটকত শংকৰদেৱৰ নাটৰ সকলোবোৰ লক্ষণ নিখুঁতভাৱে পোৱা যায়। শংকৰদেৱৰ নাটৰ দৰে দুটা নান্দী শ্লোকেৰে (এটা সাধাৰণ স্তুতিৰ আৰু আনটো বিষয় নিৰ্দেশক) নাটৰ কাৰ্য আৰম্ভ কৰিছে। নাটকখনিত শ্লোকৰ সংখ্যা কম। নান্দীশ্লোকৰ বাহিৰে আৰু চাৰিটা শ্লোকহে মাথোন আছে। আৰম্ভণি ভটিমা, মুক্তিমংগল ভটিমা, অংকৰ শ্লোক, পয়াৰ আদি আংগিকৰ ফালৰ পৰা এখন সম্পূৰ্ণ নাট। নাটখনৰ প্ৰথম ভটিমাটো শংকৰদেৱৰ আৰু ছন্দ সজ্জাও অভিনৱ, প্ৰত্যেকটো চৰণে পাঁচটা পৰ্বত পূৰ্ণতা লাভ কৰিছে। তলত দুটা চৰণ উদ্ধৃত কৰা হ'ল—

জগত নিধন ঃ পুতনাক প্ৰাণ ঃ কয়লি নিৰজন ঃ
নিজজন তাৰণ ঃ পুৰুষ পুৰাণ।।
জয় বনমালী ঃ বিমৰ্দ্দিয়ে কালি ঃ বহুবল শালী ঃ
খেদল হ্ৰদমহ ঃ তাহে নিকালি।।

নাটখনিৰ শেষৰ মুক্তিমংগল ভটিমাটো মাধৱদেৱৰ।

চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস নাটখনিত নাই বুলি ক'ব নোৱাৰি যদিও বৰ্ণনাত্মক গীত আৰু সূত্ৰৰ যোগেদি ঘটনাৱলী আগবঢ়াই নিয়া পৰিলক্ষিত হয়। কোনো পৰিস্থিতিত নাট্যকাৰ বেছি সময় ৰোৱা নাই। গীতাংশত নাটখনি যথেষ্ট চহকী। গুৰু দুজনাৰ ভটিমা দুটিৰ উপৰিও নাটখনৰ মাজত প্ৰায় দহোটা গীত ৰামচৰণদেৱৰ নিজা। গীতবিলাকৰ মাজত নাট্যকাৰৰ কবি-প্ৰতিভা সুন্দৰভাৱে ফুটি উঠিছে।

সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত নাট্যকাৰ ৰামচৰণ ঠাকুৰে শংকৰদেৱৰ **পাৰিজাত হৰণ** বা **ৰুক্মিণীহৰণ**ত সংলাপৰ সমানে কংসবধ নাটকত গুৰুত্ব দিয়া পৰিলক্ষিত হয়।

নাটকৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী, গীতসমূহত অৱশ্যে মাজে মাজে শংকৰদেৱৰ দশমৰ ভাষাৰ প্ৰভাৱ পৰিছে। তথাপিও কবিয়ে ব্ৰজাৱলী ভাষাৰেই গীতসমূহ ৰচনা কৰিছে বুলিব পাৰি।

মুঠতে, অংকীয়া নাটৰ অন্যতম প্ৰধান কথা, অভিনয় আৰু সংগীতত কবিয়ে শংকৰদেৱৰ আদৰ্শ সততেই ৰক্ষা কৰিছে। অংকীয়া নাটৰ মূল আদৰ্শ কৃষ্ণ-ভক্তিৰ মহিমা প্ৰচাৰ আৰু কৃষ্ণ-চৰিত্ৰৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশত ৰামচৰণে 'কংসবধ' নাটকত শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ আদৰ্শ পূৰ্ণৰূপত ৰক্ষা কৰিব পাৰিছে।

উৎস ঃ অসমীয়া সাহিত্য-অধ্যয়ন, পৃ. ১১১-১১৩
অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য, পৃ. ৮০

গোপালদেৱ বা গোপাল আতা (১৫৪০-১৬১১ খ্ৰী.)

শংকৰদেৱ-উত্তৰ যুগৰ প্ৰথম নাট্যকাৰ হিচাপে মাধৱদেৱে থপা বাৰজন ধৰ্মাচাৰ্যৰ এজন, মাধৱদেৱৰ প্ৰিয় শিষ্য কালসংহতিৰ প্ৰৱৰ্তক গোপাল আতা বা ভৱানীপুৰীয়া গোপালদেৱৰ নাম পোন প্ৰথমে ল'ব লাগিব। গোপালদেৱৰ জন্ম হয় ১৪৬৩ শকত উজনিৰ পুৰণি গড়গাঁৱৰ খোখোৰা গাঁৱৰ দাঁতিৰ নাচনি ঘাটত। কোনো কোনোৰ মতে গোপাল আতাৰ জন্ম উজনিৰ কলিতা দেশত। গোপালদেৱৰ পিতৃৰ নাম আছিল কামদেৱ বা কামেশ্বৰ ভূঞা আৰু মাতৃৰ নাম বজ্ৰাঙ্গী। দহ বছৰ বয়সতে তেওঁ মাক দেউতাকৰ লগত আহোম ৰাজ্যৰ পৰা পলাই আহি ভৱানীপুৰত থাকিবলৈ লয় আৰু শেষত নাম হয় ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতা। মহাপুৰুষ মাধৱদেৱৰ পৰা তেওঁ বৈষ্ণৱ ধৰ্ম গ্ৰহণ কৰে। 'জন্মযাত্ৰা', 'নন্দোৎসৱ' আৰু 'উদ্ধৱযান' এই তিনিখন নাট ৰচনাৰে তেওঁ নাট্য-প্ৰতিভাৰ পৰিচয় দি গৈছে।

গোপালদেৱ বা গোপাল আতাৰ নাট ঃ

'উদ্ধৱযান' বা 'গোপী উদ্ধৱ সংবাদ' ঃ

উদ্ধৱযান নাটখনিৰ নাট্যবস্তু ভাগৱতৰ 'দশম স্কন্ধ'ৰ যদিও নাট্যকাৰে বিষয়বস্তু শংকৰদেৱে অনুবাদ কৰা 'দশম'ৰ পৰাহে গ্ৰহণ কৰিছে। উদ্ধৱযান নাটখনিৰ পৰিসৰ সীমিত।

কংসবধৰ পিছত উগ্ৰসেন মথুৰাৰ ৰজা হ'ল। ৰাম-কৃষ্ণই নন্দ আদি গোপসকলক গকুললৈ বিদায় দি তেওঁলোকে মথুৰাতে থাকিল যদিও গকুলৰ

বিৰহকাতৰ গোপীসকলৰ স্মৃতি কৃষ্ণৰ মনত স্পষ্ট হৈ থাকিল। কৃষ্ণই দূত পঠিয়াই মাতি অনা পথিকৰ মুখত নন্দ-যশোদাৰ 'পৰম প্ৰেম' আৰু গোপীসকলৰ বিৰহ দুখৰ কথা শুনি কৃষ্ণ বিহ্বল হৈ পৰে আৰু ধৈৰ্য ধৰিব নোৱাৰা হয়। সেয়েহে তেওঁ সভা ত্যাগ কৰি উদ্ধৱক মাতি আনিলে। গোপালদেৱে এই কথাখিনি দশমক অনুসৰণ কৰি লিখিছে যদিও দূত আৰু পথিকৰ চৰিত্ৰ দুটি গোপালদেৱৰ নিজা সৃষ্টি। হয়তো তেওঁ শংকৰদেৱৰ 'ৰুক্মিণী হৰণ' নাটৰ বেদনিধিৰ চৰিত্ৰক কেন্দ্ৰ কৰি 'পথিক' চৰিত্ৰটি সৃষ্টি কৰিছে। চৰিত্ৰটিৰ ভূমিকাৰ পৰিসৰ ঠেক যদিও মূলত নথকা চৰিত্ৰ সৃষ্টিৰ যি প্ৰয়াস সেয়া অংকীয়া নাটৰ বিকাশৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ কথা।

কৃষ্ণই উদ্ধৱক মনৰ কথা কৈ এখনি 'প্ৰেমপত্ৰ' লিখি গকুললৈ পঠালে। গোপালে পত্ৰৰ কথা ক'লেহে কিন্তু পত্ৰখন লিখিত আকাৰত নিদি গীতৰ যোগেদিহে ক'লে। গোপালদেৱে পত্ৰখন দিয়া হ'লে ৰুক্মিণী হৰণ নাটত ৰুক্মিণীয়ে কৃষ্ণলৈ দিয়া প্ৰেমপত্ৰখনিৰ দৰে প্ৰাচীন অসমীয়া বৈষ্ণৱ সাহিত্যৰ দ্বিতীয়খন প্ৰেমপত্ৰ হ'লহেঁতেন। কৃষ্ণই বাৰে বাৰে উদ্ধৱক ক'বলৈ কৈছিল কৃষ্ণৰ বিনে গোপীসকলে যাতে আনক চিন্তা নকৰে, গোপীসকলৰ বিৰহ ব্যথাক যাতে উদ্ধৱে শান্ত কৰে। উদ্ধৱে কৃষ্ণৰ আদেশ মতে গকুললৈ গৈ গোপী আৰু নন্দ যশোদাক কৃষ্ণৰ বতৰা দি বিৰহকাতৰ গোপীসকলৰ মন শান্ত কৰে। কেইবামাহো গকুলত থাকি মথুৰালৈ উভতি আহি ৰাম-কৃষ্ণৰ আগত গকুলৰ গোপ-গোপী আৰু নন্দ-যশোদাৰ কথা নিবেদন কৰে। উদ্ধৱৰ বৰ্ণনা শুনি শ্ৰীকৃষ্ণই দীৰ্ঘ নিশ্বাস কাঢ়িলে আৰু উদ্ধৱে *শ্ৰীকৃষ্ণৰ চৰণ হৃদয়ে ধৰি আগে কৰযোৰে ৰহল*। ইমানতে নাটৰ সামৰণি পৰে।

গোপালদেৱে 'উদ্ধৱযান' নাটকত কৃষ্ণ-বিৰহ-ব্যাকুল গোপীসকলৰ মনস্তাত্বিক গতি-প্ৰকৃতিৰ চিত্ৰ নিপুণতাৰে অংকন কৰা এখন অনুভূতি-প্ৰধান নাট। নন্দ যশোদা আৰু গোপীসকলৰ মনস্তাপ দূৰ কৰিবৰ কাৰণে উদ্ধৱে লোৱা কৌশল আকৰ্ষণীয় আৰু হৃদয়গ্ৰাহী হৈছে। চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ বেলিকাও কৃষ্ণভক্তা গোপীসকলৰ ক্ষণে ৰুষ্ট ক্ষণে তুষ্ট অৱস্থা নাট্যকাৰে মনোগ্ৰাহী কৰি ফুটাই তুলিব পাৰিছে। কেইবাগৰাকী গোপীৰ উপৰিও পথিক আৰু দূতৰ চৰিত্ৰ সৃষ্টি কৰি অংকীয়া নাটৰ চৰিত্ৰৰ উপাদানটিক সবল কৰি তুলিছে। উদ্ধৱযান নাটখনিত প্ৰায় ডেৰকুৰি গীত আছে। নাট্যকাৰে নিজৰ গীতৰ উপৰিও

শংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱে ৰচনা কৰা কেইবাটাও গীত সংযোগ কৰিছে। 'উদ্ধৱযান' নাটৰ মূল সুৰ বা মটিফ্ কাৰুণ্য। নাটখনৰ ভাষা ব্ৰজাৱলী। তেওঁ গীতখিনিও ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচনা কৰিছে। নাটখনত সংস্কৃত শ্লোক প্ৰায় নাই বুলিব পাৰি। প্ৰথম শ্লোকটোকো নান্দী বুলিব নোৱাৰি। মুঠ শ্লোক তিনিটা। আটাইকেইটা শ্লোক ভাগৱতৰ পৰা অনা। নাটখনৰ শেষত মুক্তি মংগল ভটিমা আছে। গোপালদেৱে এইখন নাটকত সংস্কৃত শ্লোকৰ বাহিৰে অন্যভাবে অংকীয়া নাটৰ পৰা আঁতৰি অহা নাই বুলি ক'ব পাৰি। অংকীয়া নাটৰ কথাবস্তুৰ মূল বৈশিষ্ট্য কৃষ্ণভক্তিৰ মাহাত্ম্যৰ কথা নাটকখনিত সুন্দৰভাৱে প্ৰকাশ পাইছে। মুঠতে 'উদ্ধৱযান' গীত আৰু সুৰেৰে উচ্ছল শংকৰোত্তৰ যুগৰ এখনি মনোৰম নাট।

[উৎস ঃ অসমীয়া সাহিত্য-অধ্যয়ন, পৃ.১১৪-১১৯]

জন্মযাত্ৰা, নন্দোৎসৱ

চৰিত পুথিত উল্লেখ মতে মাধৱদেৱৰ উপস্থিতিত বৰপেটা কীৰ্তন ঘৰত 'জন্মযাত্ৰা' আৰু 'নন্দোৎসৱ' অভিনীত হোৱালৈ লক্ষ্য কৰিলে নাট দুখনৰ ৰচনাকাল ১৫৯০ খ্ৰীষ্টাব্দমানত ৰচিত হোৱা বুলি ধৰিব পাৰি। গীতিমধুৰ এই নাট দুখনৰ ওপৰত মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ দশম স্কন্ধৰ (১-৫ অধ্যায়)ৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট।

জন্মযাত্ৰা ঃ সূত্ৰ আৰু বচন দশমৰ পদৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। এই নাটক শংকৰদেৱৰ দশমৰ পদৰ নাটকীয় ৰূপ বুলি ক'লেও অত্যুক্তি কৰা নহয়। গীতসমূহ অৱশ্যে নাট্যকাৰৰ নিজা, দশমৰ পদৰ প্ৰভাৱ থাকিলেও অনুকৰণ নহয়। শংকৰদেৱৰ দশমৰ কিছুমান পদ হুবহু নাটত ব্যৱহাৰ কৰিছে আৰু কিছুমান গদ্যৰূপলৈ নি কিছু চমু কৰি নাটত প্ৰয়োগ কৰিছে।

'জন্মযাত্ৰা' আৰু 'নন্দোৎসৱ' দুখন সুকীয়া নাট স্বৰূপে গণ্য নকৰি একেখন নাটৰে দুটা খণ্ড বুলি ধৰিব পাৰি। নন্দোৎসৱৰ আৰম্ভণি হৈছে এনেদৰে—'অনন্তৰে নন্দে দেখল, অদ্ভুত মধুৰ মুৰতি বালক জাত ভেল'। 'নন্দ-যশোদাৰ পৰম হৰিষে... মহামহোৎসৱ কয়ল।' ইত্যাদি। আৰম্ভণিতে 'অনন্তৰে' এই শব্দৰ ব্যৱহাৰে 'জন্মযাত্ৰা' যে 'নন্দোৎসৱ'ৰ এটা অংশ বিশেষ মাত্ৰ সেই কথা প্ৰমাণ কৰে। নাটৰ শেষৰফালে 'হে সামাজিক, ওহি জন্মযাত্ৰা বোকাযাত্ৰা সম্পূৰ্ণ ভেল' এই কথাই ওপৰৰ সিদ্ধান্তক দৃঢ় কৰে। কেৱল বিভিন্ন দিশত অভিনয়ৰ সুবিধাৰ অৰ্থে নাটখন দুভাগ কৰা হৈছে। 'নন্দোৎসৱ' নান্দী আৰু ভটিমা নাই। 'জন্মযাত্ৰা' ছোৱা অষ্টমীত আৰু 'বোকাযাত্ৰা' ছোৱা নন্দোৎসৱত অভিনয় কৰিবলৈ সুবিধা কৰি দুখন স্বতন্ত্ৰ নাটক যেন কৰি দেখুওৱা হৈছে।

'জন্মযাত্ৰা' আৰু নন্দোৎসৱৰ নাট্য-কথা নিৰ্মাণত বা ৰূপায়ণত কোনো মৌলিকতা দেখুৱাবৰ প্ৰয়াস দেখা নাযায়। জন্মযাত্ৰা-নন্দোৎসৱৰ কাহিনী, ৰচনা আৰু বিকাশত কোনো মৌলিক পৰিৱৰ্তন দেখা নাযায়। 'জন্মযাত্ৰা'ত নাটকীয় সংঘাত নোহোৱা নহয়, কিন্তু 'নন্দোৎসৱ'ত সংঘাতৰ কোনো ৰেখা নাই। এইখন প্ৰকৃত নাট নহয়, উৎসৱৰ দৃশ্য মাত্ৰ। 'জন্মযাত্ৰা'ত কংস, বসুদেৱ আৰু নাৰদ চৰিত্ৰই কিছু স্পষ্ট ৰূপ ধাৰণ কৰিছে, 'নন্দোৎসৱ'ত চৰিত্ৰ-সৃষ্টি নাই।

উৎস ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ সমীক্ষাত্মক ইতিবৃত্ত, পৃ.১৯১-১৯২
অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, পৃ. ৭৭-৭৯

দৈত্যাৰি ঠাকুৰ (আনু. ১৫৬৪-১৬২২) ঃ

ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ পুতেক দৈত্যাৰি ঠাকুৰ। তেওঁ 'নৃসিংহ যাত্ৰা' আৰু 'শ্যমন্তক হৰণ' নাট ৰচনা কৰে।

দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ গুৰু চৰিত পুথিখন সৰ্বজনগ্ৰাহ্যৰূপে অতি মূল্যৱান। পুথিখনৰ সাৱলীল বৰ্ণনাৰ ধাৰাই তেওঁৰ কবিত্ব শক্তিৰ পৰিচয় স্পষ্ট কৰে। এই চৰিতপুথি লিখা সময়ত শংকৰদেৱৰ নাতি চতুৰ্ভুজ বিষ্ণুপুৰত সত্ৰ পাতি আছিল।

দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ আনুমানিক জন্মকাল ১৫৬৪ খ্ৰী. আৰু মৃত্যুৰ সময় ১৬২২ খ্ৰীষ্টাব্দ।

নৃসিংহ যাত্ৰা ঃ নৃসিংহ যাত্ৰা নাটত মহাপুৰুষ শংকৰদেৱৰ কীৰ্তনৰ অন্তৰ্গত 'প্ৰহ্লাদ চৰিত্ৰ'ৰ পদৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায়। মহাপুৰুষৰ পদৰ প্ৰভাৱ আছে যদিও সম্পূৰ্ণৰূপে গুৰুজনাৰ পদক অনুকৰণ কৰা বুলি ক'ব নোৱাৰি। 'নৃসিংহ যাত্ৰা' নাটখনি প্ৰহ্লাদ আৰু হিৰণ্যকশিপুৰ সংঘৰ্ষত আৰম্ভ নহৈ বহুদূৰ উজাই গৈ চাৰি সিদ্ধৰ বৈকুণ্ঠ গমন আৰু পাৰিষদ জয়-বিজয়ৰ বাধা দান আৰু তাৰ ফলত চাৰি সিদ্ধৰ পৰা অভিশাপ প্ৰাপ্তিৰে নাট্যকাহিনী আৰম্ভ হৈছে। নৃসিংহ যাত্ৰা নাটত নান্দীশ্লোক সন্নিৱিষ্ট হৈছে। কিন্তু পুথিৰ বিভিন্ন পাঠত বিভিন্ন

নান্দী থকা হেতুকে উক্ত নান্দী পিছত সংযোগ কৰি দিয়া যেন সন্দেহ হয়। দৈত্যাৰি ঠাকুৰে নৃসিংহ যাত্ৰাত সংলাপক অৱজ্ঞা কৰা নাই। কিন্তু অংকীয়া নাটত সংলাপৰ ওপৰত গুৰুত্ব দিয়া নহয়, সেই কাৰণে চৰিত্ৰও আকৰ্ষণীয় হৈ বহুক্ষেত্ৰত প্ৰকাশ হোৱা নাই। নাটখনিৰ সংলাপ 'কংসবধ' আৰু 'উদ্ধৱযান' আদি নাটতকৈ অধিক পৰিমাণে নিয়োজিত হৈছে। আধুনিক নাটকত অংকীয়া নাটত হোৱাৰ দৰে কিছুমান ঘটনাৰ প্ৰত্যক্ষ চিত্ৰণ নহয়। কিন্তু বৈষ্ণৱ কবিসকলৰ দৃষ্টিত ভগৱানৰ লীলা মাহাত্ম্যপ্ৰকাশক সকলো ঘটনাই সমানে মূল্যৱান আৰু মৰ্যাদাসম্পন্ন। সেয়েহে নৃসিংহ যাত্ৰা নাটখনি কৃষ্ণমাহাত্ম্যপ্ৰকাশৰ এখনি সফল নাট বুলি ক'ব লাগিব।

উৎস ঃ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য, সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, পৃ.৮০-৮১

শ্যমন্তক হৰণ

এইখন নাটতো শংকৰদেৱৰ কীৰ্তনৰ 'শ্যমন্তক হৰণ' পদৰ প্ৰভাৱ লক্ষ্য কৰা যায় কিন্তু সম্পূৰ্ণ অনুকৰণ বুলি ক'ব নোৱাৰি। 'শ্যমন্তক হৰণ' নাটৰ গীতৰ ভণিতাৰ দুই-এঠাইত 'বালক দৈত্যাৰি ভণে' উক্তি পোৱালে চাই আৰু এনে উক্তি আনখন নাটকত নথকালৈ লক্ষ্য কৰিলে দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ দুয়োখন নাটৰ ভিতৰত শ্যমন্তক হৰণ' প্ৰথম ৰচনা যেন অনুমান কৰিব পাৰি। 'শ্যমন্তকহৰণ' নাটখনিও আৰম্ভ কৰা হৈছে সত্ৰাজিতে সূৰ্য আৰাধনা কৰিবলৈ যোৱাৰ পৰা।

এইখন নাটকতো সন্নিৱিষ্ট নান্দীশ্লোক কেইটিও পুথিৰ বিভিন্ন পাঠত থকা হেতুকে উক্ত নান্দীকেইটা পিছত সংযোগ কৰি দিয়া যেন সন্দেহ হয়। 'শ্যমন্ত হৰণ'ৰ নান্দী দুটা শংকৰদেৱৰ 'পাৰিজাত হৰণ'ৰ নান্দী দুটাৰ লগত একে। 'পাৰিজাত হৰণ'ৰ প্ৰথম নান্দীটো অবিকৃতভাৱে শ্যমন্তক হৰণ'ত ৰখা হৈছে। দ্বিতীয় শ্লোকটো অলপ পৰিৱৰ্তন কৰি প্ৰয়োগ কৰিছে। সংলাপৰ ক্ষেত্ৰত এইখন নাটৰ সংলাপৰ ক্ষেত্ৰতো নাট্যকাৰে অৱজ্ঞা কৰা নাই। অন্য নাট্যকাৰৰ তুলনাত বিশেষকৈ কংসবধ, উদ্ধৱযান আদি নাটকতকৈ এইখন নাটকতো দৈত্যাৰি ঠাকুৰে অধিক পৰিমাণে সংলাপ প্ৰয়োগ কৰিছে। 'শ্যমন্তক হৰণ' নাটখনিত কৃষ্ণৰ লীলা-মাহাত্ম্য সুন্দৰকৈ প্ৰকাশ পাইছে।

উৎস ঃ অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, সতেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, পৃ.৮০-৮১

দ্বিজভূষণ ঃ

দ্বিজভূষণ দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ সমবয়সীয়া। তেওঁ তেতিয়াৰ কামৰূপৰ শিলাগাঁৱৰ চক্ৰপাণি ব্ৰাহ্মণৰ নাতি আছিল; পিতৃ আছিল চক্ৰপাণিৰ দ্বিতীয় পুত্ৰ বৈকুণ্ঠ। শংকৰদেৱৰ নাতি পুৰুষোত্তম ঠাকুৰৰ অনুপ্ৰেৰণাত মহাপুৰুষৰ জীৱন চৰিত 'শঙ্কৰচৰিত' ৰচনা কৰিছিল। পুৰুষোত্তম ঠাকুৰৰ মৃত্যু হৈছিল খ্ৰী. ১৬১৮ ত। তেওঁৰ মৃত্যুৰ পাছতে চতুৰ্ভুজে তামৰঙা বিলৰ পাৰত বিষ্ণুপুৰ সত্ৰ স্থাপন কৰিছিল। চতুৰ্ভুজৰ মৃত্যু হৈছিল ১৬৪৮ খ্ৰীষ্টাব্দত। গতিকে তেওঁৰো সময়কাল খ্ৰী. সোতৰ শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধত।

ভূষণদ্বিজ বা দ্বিজভূষণৰ চৰিতপুথিখনৰ উপৰি উল্লেখনীয় সৃষ্টি হৈছে দুখন নাট —'অজামিল উপাখ্যান' আৰু 'শ্যামন্ত হৰণ'। দুয়োখন নাটতে বিষয়বস্তু আৰু নাট্য কৌশলত শংকৰদেৱৰ প্ৰভাব স্পষ্ট। দ্বিতীয়খন নাটৰ ভণিতাত দ্বিজভূষণ নামৰ বাহিৰেও 'মুৰুখমতি মন্দ, কহয় ভূষণানন্দ, 'কেশৱ-কিঙ্কৰ দাসা' এনেদৰেও পোৱা যায়।

অজামিল উপাখ্যান

দ্বিজভূষণে অজামিল উপাখ্যান নাটৰ কাহিনীভাগ গ্ৰহণ কৰিছে। তেওঁৰ নাটখনৰ প্ৰধান বৈশিষ্ট্য হ'ল সূত্ৰৰ গৌণত্ব আৰু গুৰুত্বৰ হ্ৰাস। আনহাতে সংলাপক তেওঁ স্পষ্টভাৱে প্ৰাধান্য দিছে। 'অজামিল উপাখ্যান' নাটখনিত সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশ আৰু বৰ্ণনাৰ সংখ্যা যেনেকৈ কম তেনেকৈ চমু। এই নাটখনৰ গীতবোৰৰ উপৰিও আৰম্ভণিৰ ভটিমাটো অসমীয়া পদত ৰচনা কৰিছে। নাটখনিত মুক্তিমংগল ভটিমা নাই।

শ্যামন্ত হৰণ

দ্বিজভূষণৰ ভণিতা থকা 'শ্যমন্ত হৰণ' নামৰ নাট এখনি পোৱা গৈছে। এই নাটখনৰ গীত-পদৰ লগত দৈত্যাৰি ঠাকুৰৰ 'শ্যমন্তক হৰণ' নাটৰ গীত-পদৰ কিছু সাদৃশ্য লক্ষ্য কৰা যায় যদিও দুয়োখন নাট একে নহয়।

উৎস ঃ অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য, সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, পৃ.৮১-৮২।

শ্ৰীৰাম আতা আৰু 'সুভদ্ৰাহৰণ' নাট ঃ

শংকৰদেৱ-উত্তৰ অংকীয়া নাট্য ধাৰাৰ অন্যতম শক্তিশালী নাট্যকাৰ আছিল ৰাম আতা। তেওঁ ভৱানীপুৰীয়া গোপালদেৱৰ এগৰাকী প্ৰিয় শিষ্য আৰু আঁহতগুৰিৰ সত্ৰাধিকাৰ আছিল। কোনো কোনোৰ মতে তেওঁ কালঝাৰ সত্ৰৰ ধৰ্মাচাৰ্য আছিল। সি যি নহওক, সত্ৰীয়া পৰম্পৰাৰে তেওঁ ভালেমান গীত, ঘোষা আৰু অংকীয়া নাট ৰচনা কৰে। ড° বিৰিঞ্চি কুমাৰ বৰুৱাই 'শ্ৰীৰাম আতা আৰু ৰামানন্দ দেৱৰ গীত' নামেৰে ৭৯ টা গীতৰ এটি সংকলন-সম্পাদনা কৰিছিল। ৰাম আতাৰ পুত্ৰ আছিল খ্ৰী. সপ্তদশ শতিকাৰ শেষাৰ্দ্ধৰ ৰামানন্দ দ্বিজ। ৰামানন্দৰ 'গুৰু চৰিত'ত শ্ৰীশংকৰদেৱ আৰু মাধৱদেৱৰ জীৱন আলোচনা কৰিছে।

নাটৰ ভিতৰত 'সুভদ্ৰা হৰণ' নামেৰে এখন অংকীয়া নাট প্ৰকাশিত হৈ ওলাইছে আৰু এই নাট সম্পৰ্কে এটি পৰিচয়-টোকা ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ নাট্য-সাহিত্যত প্ৰদান কৰা হৈছে।

শ্ৰীৰাম আতাৰ স্থিতিকাল খ্ৰী. ষোড়শ শতিকাৰ শেষ ভাগৰ পৰা সপ্তদশ শতিকাৰ আদি ভাগত হ'ব পাৰে। তেওঁৰ যদুমণিদেৱৰ সৈতে ঘনিষ্ঠতা থকাৰ কথা লিখা হৈছে আৰু যদুমণিদেৱৰ সৈতে তেওঁ ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতাত শৰণ ভজন লয়। শ্ৰীৰামৰ পিতৃৰ নাম গোবিন্দ মিশ্ৰ, কিন্তু এইগৰাকী মিশ্ৰ গীতা-ৰচক গোবিন্দ মিশ্ৰ নহয়।

'সুভদ্ৰাহৰণ' নাট

'নাৰদৰ মুখেদি অৰ্জুনে সুভদ্ৰাৰ ৰূপ-গুণৰ কথা শুনি আৰু সুভদ্ৰাইও অৰ্জুনৰ কথা শুনি পৰস্পৰে আসক্ত হয়। অৰ্জুনে তীৰ্থযাত্ৰা কৰোঁ বুলি সন্ন্যাসীৰ বেশত দ্বাৰকাত উপস্থিত হয়। শ্ৰীকৃষ্ণৰ সহায়ত সুভদ্ৰাক হৰণ কৰি নিয়ে। কিন্তু বলৰাম এই কাৰ্যত ক্ৰুদ্ধ হৈ পৰে। তেওঁ অৰ্জুনৰ বিৰুদ্ধে যুদ্ধ যাত্ৰা কৰে। শ্ৰীকৃষ্ণই গতি বিষম দেখি বলৰামক বুজাই বঢ়াই শান্ত কৰে।' শেষত অৰ্জুন আৰু সুভদ্ৰাৰ মিলনৰ দ্বাৰা নাটৰ সমাপ্তি হয়।

নাটখনৰ কথা, সূত্ৰ, গীত-মাত সকলো ব্ৰজাৱলীত। নান্দীশ্লোক সংস্কৃতত আছে। শংকৰদেৱৰ নাটৰ সম্পূৰ্ণ প্ৰভাৱ আছে। 'ৰুক্মিণী হৰণ' আৰু 'ৰাম বিজয়' নাটৰ প্ৰভাৱো পৰিলক্ষিত হয়। 'ৰুক্মিণী হৰণ'ৰ হৰিদাস ভাটৰ দৰে নাৰদে নায়িকাৰ ৰূপ-গুণ অৰ্জুনৰ আগত প্ৰকাশ কৰি পূৰ্বৰাগৰ সঞ্চাৰ কৰিছে। অৰ্জুন আৰু সুভদ্ৰাৰ পাৰস্পৰিক দৃষ্টি বিনিময়েও অনুৰাগ ভাবৰ প্ৰদৰ্শন সুন্দৰভাৱে চিত্ৰিত কৰিছে। নাটখনৰ বিষয় বস্তুৰ মূল 'মহাভাৰত'।

ৰামচন্দ্ৰ আতা আৰু 'কংসবধ' নাট

এইগৰাকী ৰামচন্দ্ৰ আতা আৰু তেওঁৰ নামত এখন 'কংসবধ' নাট মুক্তিমংগল ভটিমাত উল্লেখ হৈ থকা পোৱা গৈছে। এই নাটখন ড° কেশৱানন্দদেৱ গোস্বামীৰ সংকলিত 'অঙ্কমালা' (১৯৭৯ খ্ৰী.)ত সন্নিৱিষ্ট হৈছে।

ৰামচন্দ্ৰ কহ শুনহ বুধজন
মোহি নাহি দোষ বখান।
... ...
কংসবধ নাম নাট কৃষ্ণকেলি
কৰাৱত নিৰ্মাণ।।

ড° দেৱগোস্বামীয়ে লিখা মতে ৰামচৰণ ঠাকুৰৰ 'কংসবধ' নাটখন উজনি আৰু মধ্য অসমত দুষ্প্ৰাপ্য হৈ পৰিছিল। তেতিয়া ৰামচন্দ্ৰ আতাই 'কংসবধ' নাটখন লিখি উলিয়ায়। বৰদোৱা থূলৰ সত্ৰসমূহত গুৰু-কীৰ্তনৰ দিনত ভোজন বিহাৰৰ অন্তত আৰু এই নাটৰহে ভাওনা বা অভিনয় হৈছিল। কিন্তু ৰামচৰণ ঠাকুৰ আৰু ৰামচন্দ্ৰ আতাৰ এই দুয়োখন নাটৰ মাজত কোনো মৌলিক পাৰ্থক্য নাই। তথাপিও ৰামচন্দ্ৰ আতা এগৰাকী খ্যাতিমান শিল্পী হোৱা বাবে আৰু ৰাজকীয় সাহায্য লাভ কৰি ৰামচন্দ্ৰই কয়া নৈৰ পাৰত সত্ৰ পাতি বাসুদেৱ মূৰ্ত্তি স্থাপন উপলক্ষে এই নাট লিখি ভাওনা পতা বাবে এই নাটখনে হেনো গুৰুত্ব লাভ কৰিছিল।

ড° কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীয়ে নাট্যকাৰৰ পৰিচয় সম্পৰ্কে এনেদৰে কৈছে—'ৰামচন্দ্ৰ আতাৰ 'পিতামহ দামোদৰ আতা ৰজা জয়ধ্বজ সিংহৰ (খ্ৰী. ১৬৪৮-১৬৬৩) দিনত উজাই আহে। ৰজাৰ সহায়ত নৰোৱা থানত সত্ৰ পাতি তাতে বাসুদেৱ মূৰ্তিও পায়। কিন্তু 'পবিত্ৰ অসম' মতে ৰজা চক্ৰধ্বজ সিংহৰ সহায়তহে নৰোৱাত সত্ৰ পতা হয়। কিন্তু দামোদৰৰ পুত্ৰ ৰমাকান্ত আতা আৰু নাতি ৰামচন্দ্ৰৰ দিনত সোৱণশিৰিয়ে সত্ৰ খহাই নিয়াত কঢ়া নৈৰ পাৰত পুনৰ

ৰাজকীয় সাহায্যত সত্র নির্মাণ কৰাই তাত বাসুদেৱ মূৰ্ত্তি প্ৰতিষ্ঠা কৰে।"

সেয়েহে নাটৰ শেষ 'কল্যাণ ৰাগ, খৰমান'ৰ গীতত বাসুদেৱৰ প্ৰশস্তিৰে আৰম্ভ হৈছে।

জয় জয় সকল মংগল বাসুদেৱং
সুৰাসুৰ কৰু যাক সেৱং।

১৭৬১ খ্ৰী.ত আহাৰ মাহত ৰামচন্দ্ৰ আতাৰ মৃত্যু হয়।

ভদ্ৰদেৱ (ওৰফে যদুদেৱ) আতা ঃ নাট 'সীতাহৰণ'

'কংসবধ' নাটৰ নাট্যকাৰ ৰামচন্দ্ৰ আতাৰ পুত্ৰ ৰামদেৱ। অষ্টাদশ শতিকাত বৰদোৱা থানৰ বংশধৰসকলৰ মাজত মিলা-প্ৰীতি আছিল। কিন্তু ৰামচন্দ্ৰ আতাৰ দিনত বৰদোৱাৰ বিবাদে চূড়ান্ত ৰূপ লৈছিল। সেয়ে ৰামদেৱে বৰদোৱা আৰু বালিসত্ৰৰ মাজত ৰামপুৰত এখনি সত্ৰ পাতে। তাতেই ৰামদেৱৰ পুত্ৰ ভদ্ৰদেৱৰ জন্ম হয়। ভদ্ৰদেৱৰ পুত্ৰ লক্ষ্মীদেৱ। এই ভদ্ৰদেৱে 'সীতাহৰণ' নাট লিখা ভণিতা আছে। প্ৰকৃততে এই নাটখনৰ গীত এটিহে ভদ্ৰদেৱে লিখি পুত্ৰ লক্ষ্মীদেৱক নাটখন লিখিবলৈ নিৰ্দেশ দিলে। লক্ষ্মীদেৱে নাটখন লিখি পিতৃ ভদ্ৰদেৱৰ নামতে ভণিতা ৰাখিলে। কিন্তু তেওঁৱেইহে যে নাটখন লিখিছিল তাৰ এটি নিদৰ্শন ৰাখি থৈছে ঃ

মই মহামুৰ্খ পৰম অজ্ঞান।
পিতৃবাক্যে নাট কৰিলো নিৰ্মাণ।।
কাকুতি কৰিয়া বোলো নমি নাথ।
কৃষ্ণপদ দাস কহে লক্ষ্মীনাথ।।

আনহাতে, নাট-আৰম্ভণিৰ প্ৰথম ভটিমাতে লিখা আছে ঃ

ভদ্ৰদেৱ কহ খানিক নৰদেহ
জানি তেজহু আন কাম।
ৰামৰ চৰণে হৃদয়ে ধৰিয়ে
ডাকি বোলহু ৰাম ৰাম।।

আকৌ নাটৰ ভিতৰৰ 'পদ'ত আছে ঃ

পূজিলা ৰামক যথা ফুলজল দিয়া তথা
ভদ্ৰদেৱে এহু ৰস গাৱে।

'সীতাহৰণ' নাটখন 'পিতৃসত্য পালি চৈধ্যয় বৎসৰ' বনবাসত খটাৰ উদ্দেশ্যে গৈ দণ্ডকা বনত ৰামে সীতা আৰু লক্ষ্মণৰ সৈতে প্ৰৱেশ কৰাৰ পাছতেই বিৰাধ ৰাক্ষসে সীতাক হৰণ কৰিবলৈ ধৰোতে কেনেকৈ শ্ৰীৰামে তাক বধ কৰিলে আৰু পঞ্চৱতী বনত প্ৰৱেশ কৰিলে— সেই ঘটনাৰ পৰাই আৰম্ভ হৈ শূৰ্পণখাৰ নাক-কাণ কটাৰ পাছত, খৰ-দূষণ ত্ৰিশিৰা ৰাক্ষসক ৰামে বধ কৰাৰ পাছত ৰাবণৰ দ্বাৰা সীতা হৰণ হয়। তাৰ পাছত গতানুগতিক বিষয়বস্তুৰ পৰিৱেশনেৰে শেষত ৰাবণ বধৰদ্বাৰা সীতা উদ্ধাৰ হয় আৰু শ্ৰীৰাম সকলোৰে সৈতে চম্পা সৰোবৰ পায়। তাৰ পাছতে 'সীতা হৰণ' নাটৰ সমাপ্তি আৰু প্ৰাচীন অসমীয়া পদত মুক্তিমংগল ভটিমাৰে গ্ৰন্থ সমাপ্তি।

এই নাটখনৰ প্ৰতিলিপি এটা তুলাপাতত লিখিত হৈছিল ১৮৪৮ খ্ৰীষ্টাব্দত। ড° কেশৱানন্দ গোস্বামীৰ দ্বাৰা ১৯৭৮ খ্ৰীষ্টাব্দত ইয়াৰ পাঠোদ্ধাৰ হৈ প্ৰকাশিত হয়।

আকৌ ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ 'অঙ্কমালা' নাটৰ সংকলনত দীন গোপালদেৱৰ নামত 'সীতাহৰণ নাট' এখন সন্নিৱিষ্ট হৈছে। সেইখন নাটত বিৰাধ দৈত্যবধৰপৰা সীতাহৰণলৈকেহে কথাখিনি আছে। ৰাম-লক্ষ্মণ সুগ্ৰীৱৰ অনুসন্ধানত ঋষ্যমুখ পৰ্বতলৈ ৰাওনা হওঁতেই নাটৰ সামৰণি পৰিছে। এইগৰাকী গোপাল 'জৰাসন্ধ বধ' লিখোতা দীন গোপালৰ পৰা পৃথক বুলি ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই উল্লেখ কৰিছে।

যদুমণিদেৱ ঃ

যদুমণিদেৱ বৰআতা নামে পৰিচিত। ভৱানীপুৰীয়া গোপালদেৱৰ প্ৰধান শিষ্য, বাঁহবাৰী, দিহিং আদি সত্ৰৰ পুৰুষ যদুমণিদেৱৰ উল্লেখযোগ্য ৰচনাৰ ভিতৰত প্ৰায় সাতকুৰি গীত, একুৰি ঘোষা আৰু ঝুমুৰাৰ উপৰিও 'ফল্গু যাত্ৰা' নাট বিশেষভাৱে উল্লেখযোগ্য। গোপালদেৱৰ মহন্তৰূপে থকা বাৰজন ধৰ্মাচাৰ্যৰ ভিতৰত যদুমণিদেৱ অন্যতম আছিল। অধ্যাপক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাদেৱে লিখা মতে বাঁহবাৰীত সত্ৰ পাতি থাকোঁতে তেওঁ জন্ম যাত্ৰা, কোটোৰা খেলা আৰু অজামিল উপাখ্যানৰ ভাওনা পাতি ৰাইজক দেখুৱাইছিল। তাতেই তেওঁ এজন নিশি লোকক আৰু এজন যৱনক শৰণ দি বিখ্যাত হৈছিল। তেওঁ শ্ৰীক্ষেত্ৰৰ পৰা গোবিন্দ মূৰ্ত্তি আনিছিল বুলিও লোকে বিশ্বাস কৰে। ৰজা শিৱসিংহৰ

দিনৰ পৰা ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ দিনলৈকে দিহিং সত্ৰই শক্তিশালী পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল।

ড° মহেশ্বৰ নেওগৰ সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীত উল্লেখ কৰা মতে বৰ যদুমণি আতাৰ জন্ম হয় ১৪৮৬ শক অৰ্থাৎ ১৫৬৪ খ্ৰীষ্টাব্দত।

ফল্গুযাত্ৰা

ফল্গু যাত্ৰা নাটখনিৰ বিষয়বস্তু যদুমণিদেৱে 'ভাগৱত পুৰাণ'ৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা নাই। ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাই উল্লেখ কৰা মতে ক'ব পাৰি যে ব্ৰজধামৰ গোপ-গোপীসকলৰ সৈতে ফল্গু যাত্ৰা বা দৌল যাত্ৰাৰ যি বিৱৰণ ভাগৱত পুৰাণত আছে সেই বিৱৰণ ইয়াত নথকালৈ লক্ষ্য কৰিয়েই উক্ত নাটখনৰ বিষয়বস্তু যে ভাগৱত পুৰাণৰ নহয়, এইটো অনুমেয়। 'পদ্মপুৰাণ'ৰ পাতাল খণ্ড আৰু 'স্কন্দপুৰাণ'ৰ উৎকলখণ্ডত ফল্গু উৎসৱৰ যি যি বিৱৰণ আছে তাৰ লগতহে 'ফল্গু যাত্ৰা' নাটখনিৰ সাদৃশ্য মন কৰিবলগীয়া। দৌল পূৰ্ণিমাত গোপ-গোপী, দেৱতা, সিদ্ধ আদিয়ে কৃষ্ণক ফাকু দিয়া দৃশ্য উক্ত নাটখনিত দেখুৱাইছে। অসমৰ ফল্গু উৎসৱৰ অনুষ্ঠানটি ফল্গু উৎসৱ আৰু জগন্নাথৰ ঘুনুচা যাত্ৰা কাহিনীৰ অৰ্থাৎ ৰথযাত্ৰাৰ সংমিশ্ৰণ। কিন্তু এই নাটখনিত ৰথযাত্ৰাৰ ঘটনা মিশ্ৰিত হোৱা নাই। এই নাটত ৰাধাৰ উল্লেখ আৰু কৃষ্ণক ফাকু দি ৰাধাই কৃষ্ণৰ লগত একে আসনতে বহা দৃশ্যটো নিশ্চয় মন কৰিবলগীয়া বা তাৎপৰ্যপূৰ্ণ।

নাটখনিত কোনো জটিলতা বা সংঘাত নাই। দেৱতা, সিদ্ধ আৰু গোপ-গোপী আদি বিভিন্ন লোকে কৃষ্ণক ফাকু দিয়াৰ চিত্ৰ একাদিক্ৰমে দ্ৰুত গতিত সজাই যোৱালৈ চাই এই নাটখনিক শ্ৰীকৃষ্ণক ফাকু দান কৰাৰ এটি নাট্যচিত্ৰ হে বুলিব পাৰি। নাটখনিৰ গীতখিনি বিশেষকৈ তিনি-চাৰিটামান গীত বৰ আকৰ্ষণীয়। ফল্গুযাত্ৰাৰ ভিতৰত আকৰ্ষণীয় শ্লোককেইটা বিল্বমংগল কৃষ্ণস্তুতি বা বালগোপাল স্তুতিৰ পৰা লোৱা হৈছে। এটি শ্লোক 'শংকৰদেৱৰ 'ৰুক্মিণী হৰণ' নাটৰ। উপস্থাপিত বিষয়বস্তুৰ লগত শ্লোককেইটাৰ বিষয়গত কোনো সম্পৰ্ক দেখা নাযায়। সকলোকেইখন নাট দিহিং সত্ৰত ৰক্ষিত।

অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য, সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, পৃষ্ঠা-৮২-৮৩।

দীন গোপালদেৱ ঃ

ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ 'অঙ্কমালা' (১৯৭৩ খ্ৰী.)ত এজন দীন গোপালৰ নামত 'সীতাহৰণ নাট' আৰু 'জৰাসন্ধ বধ' নাট দুখন সন্নিৱিষ্ট হৈছে। কিন্তু 'সীতাহৰণ'ৰ নাট্যকাৰ গৰাকী 'জৰাসন্ধ বধ' লিখোতা নাট্যকাৰৰ পৰা পৃথক বুলিও কোৱা হৈছে। ড° শৰ্মাই দুয়োখন গ্ৰন্থ গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ৰ সংৰক্ষিত ভঁৰালৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰিছিল। লক্ষ্মীকান্ত মহন্তই তেখেতৰ গ্ৰন্থ 'অসমীয়া সাহিত্যৰ অধ্যয়ন' (১৯৯৩ খ্ৰী.)ত 'সীতাহৰণ নাট'খনৰ এটি সমীক্ষা আগবঢ়াইছে।

'জৰাসন্ধ বধ' নাটখনত নাট্যকাৰ সম্পৰ্কে কোনো কথা পোৱা নাযায়। ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱে লিখিছে যে গোপাল নামৰ ভণিতা থকা 'জৰাসন্ধবধ'ৰ প্ৰতিলিপি দুখন পোৱা হৈছে। এখনৰ প্ৰতি লিপিৰ সময় ১২৭৭ চন অৰ্থাৎ ১৮৭০ খ্ৰী. আৰু আনখনৰ ১৩৩৮ অৰ্থাৎ ১৯৩১ খ্ৰী.। নাটৰ কাহিনী অতি দ্ৰুত গতিত আগবঢ়াই নিয়া হৈছে। কেৱল ভীম আৰু অৰ্জুনক জৰাসন্ধৰ ওচৰলৈ লৈ অহা আৰু ভীমৰ সৈতে জৰাসন্ধৰ যুদ্ধৰ সংলাপ দেখুৱাই জৰাসন্ধৰ বধৰ কথা শেষ গীতত কৈ কম পৰিসৰতে নাটৰ পৰিসমাপ্তি দেখুৱাইছে।

নাটত নান্দীশ্লোক নাই, কৃষ্ণ-বন্দনা শ্লোক আছে আৰু অসমীয়া পদত ভটিমাৰে সূচনা হৈছে। এই নাটৰ ভটিমা শংকৰদেৱৰ 'কেলিগোপাল' নাটৰ পৰা লোৱা হৈছে। মাধৱদেৱৰ 'ৰাজসূয়' কাব্যৰ প্ৰভাব নাটৰ পদত পৰিছে বুলি ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই উল্লেখ কৰিছে।

সীতাহৰণ নাট

যদিও ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই এই নাটখন দীন গোপালদেৱৰ নাটৰ তালিকাৰ সূচীতেই ৰাখিছে, তথাপিও তেওঁ 'জৰাসন্ধ বধ' লিখোতা নাট্যকাৰজনৰ পৰা এওঁক পৃথক বুলিছে। ৰচনা আৰু শব্দ প্ৰয়োগত উভয়ৰে মাজত সাদৃশ্য নাই।

নাট্যকাৰজনে 'সীতাহৰণ নাট'ৰ বিষয়বস্তু সম্পূৰ্ণৰূপে মাধৱ কন্দলীৰ ৰামায়ণৰ পৰা গ্ৰহণ কৰিছে। বিষয়বস্তু গ্ৰহণ কৰাই নহয় নাটখনিৰ সকলো কথা কন্দলি ৰামায়ণত থকাৰ দৰেই খুটি-নাটি মাৰি ভাৱৰীয়াৰ বচন, সূত্ৰৰ কথা আৰু গীতৰ মাজত ধৰি ৰাখিছে। ৰামায়ণৰ যি অংশৰ পৰা নাট্যকাৰে বিষয়বস্তু গ্ৰহণ কৰিছে সেইখিনিৰ ভিতৰত মাথো দুঠাইত নাট্যকাৰে কন্দলি

ৰামায়ণত থকা কিছু কথা বাদ দিছে।

ৰাম-বিজয়ৰ বাহিৰে ৰামায়ণৰ বিষয়বস্তু লৈ শংকৰদেৱে কোনো নাটক লিখা নাছিল। শংকৰদেৱৰ পৰৱৰ্তী নাট্যকাৰসকলেও ভাগৱতৰ পৰাই বিষয়বস্তু গ্ৰহণ কৰিছিল। কিন্তু দীনগোপালে তেওঁৰ 'সীতা হৰণ' নাটকৰ যোগেদি ৰামায়ণৰ পৰা নাটকৰ বিষয়বস্তু গ্ৰহণৰ পৰম্পৰা স্থাপনত শক্তি যোগাইছে বুলি কব লাগিব।

বিৰাধ নামৰ ৰাক্ষসে মায়া কৰি সীতাক আকাশলৈ লৈ যোৱা আৰু ৰামে কৰা বিৰাধ-বধৰ পৰাই নাট্যকাহিনী আৰম্ভ হৈছে। তাৰ পিছতে ৰাৱণ ভগিনী শূৰ্পণখাই ৰামচন্দ্ৰক স্বামীবৰণ কৰিবলৈ ইচ্ছা, তাইৰ নাক-কাণ কটা, ৰাৱণৰ সীতা হৰণ আৰু কবন্ধৰ কথা মতে ৰাম-লক্ষ্মণ সুগ্ৰীৱৰ অনুসন্ধানত ঋষ্যমুখ পৰ্বতলৈ ৰাওনা হোৱাতে নাটখনিৰ সামৰণি পৰিছে। সাধাৰণতে সীতা হৰণৰ বিষয়বস্তুৰ ক্ষেত্ৰত অংকীয়া নাটত বালিবধ অংশও থাকে। সেইফালৰ পৰা এই নাটখনি অসম্পূৰ্ণ যেন লাগে যদিও দীন গোপালদেৱে গোটেই অৰণ্যকাণ্ড সামৰি লোৱাৰ ফালে দৃষ্টি দিছে। নাটখনিৰ আৰম্ভণিত নান্দীশ্লোক আছে। গতিকে সামৰণিত মুক্তিমংগল ভটিমা থাকিব লাগিছিল। কিন্তু ছপা নাটখনিত মুক্তিমংগল ভটিমা নাই।

নাটখনিত সংস্কৃত শ্লোক মুঠতে তেৰটি আছে। শংকৰদেৱৰ নাটৰ দৰে নাট্যকাহিনী-বিন্যাসত প্ৰতিটো কথাকে শ্লোকৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰা হোৱা নাই, যদিও শংকৰদেৱে দি থৈ যোৱা আদৰ্শৰ পৰা দীন গোপাল আঁতৰি অহা নাই। গীতৰ বেলিকা শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ আদৰ্শ প্ৰায়ে ৰক্ষা কৰা হৈছে। নাটকৰ প্ৰায় সকলোখিনি কথাকে গীতৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰা হৈছে। নাটখনিত সংলাপে অধিক গুৰুত্ব লাভ কৰা দেখা যায়। **'সীতা হৰণ' নাটখনে অসমীয়া ভাওনাৰ নাটৰ কাৰণে এটা নতুন ধাৰা বা পৰম্পৰাৰ সৃষ্টি কৰে।** ভাওনাৰ অভিনয় জনসমাজত অধিক জনপ্ৰিয় হৈ পৰাৰ কাৰণেই সংলাপৰ ওপৰত নাট্যকাৰে অধিক গুৰুত্ব দিছে। একেদৰে নাটখনিত সূত্ৰৰ পৰম্পৰা ৰক্ষা কৰি প্ৰত্যেকটো নাটকীয় ঘটনা আৰু চৰিত্ৰৰ মানসিক অৱস্থা সূত্ৰৰ কথাৰ মাজেদি প্ৰকাশ কৰা হৈছে।

ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত সপ্তদশ-অষ্টাদশ শতিকাৰ বা তাৰো পিছৰ নাট্যকাৰসকলৰ বৈশিষ্ট্যখিনি 'সীতা হৰণ' নাটটো ফুটি উঠিছে। গীতৰ ভাষা অসমীয়া পদৰ শাৰীলৈ নামিছে। মুক্তাৱলী ছন্দত আৰু অসমীয়া পদত পয়াৰ এই নাটতো দিয়া হৈছে। কিন্তু সূত্ৰৰ কথা আৰু ভাৱৰীয়াৰ বচনৰ ক্ষেত্ৰত ব্ৰজাৱলী গদ্য ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে।

অংকীয়া নাটৰ মূল কথা কৃষ্ণ-ভক্তি প্ৰচাৰ আৰু কৃষ্ণ-চৰিত্ৰৰ মাহাত্ম্য ফুটাই তোলা। 'সীতা হৰণ' নাটতো দীনগোপালদেৱে একে উদ্দেশ্যৰ পৰা আঁতৰি অহা নাই। ভক্তৰ মন পূৰ কৰা ৰাম-কথাৰ মাজেদি নাট্যকাৰে ভক্তিৰ মাহাত্ম্যকে প্ৰকাশ কৰিছে। (উৎস ঃ অসমীয়া সাহিত্যৰ অধ্যয়ন, পৃ. ১৩২-১৩৮)

গোপাল —'বলিছলন' নাট ঃ

'বলি ছলন' নাট এখন ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা সংকলিত 'অঙ্কমালা'ত সন্নিৱিষ্ট আছে। ভণিতাত নাট্যকাৰৰ নাম আছে গোপাল। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই কয় যে এইজন গোপাল কোন আছিল জনা নাযায়। পুথিখনৰ প্ৰতিলিপি তুলাপাতত। নাটখনৰ ৰচনা কাল অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ নাইবা ঊনবিংশ শতাব্দীৰ আদি ভাগ। মহাপুৰুষ শ্ৰীশংকৰদেৱৰ 'বলিছলন'ৰ প্ৰভাৱ আছে। সৰহভাগ গীত-পদেই 'বলিছলন' কাব্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। কাহিনী-ৰচনাৰ আধাৰ ভাগৱত পুৰাণ। গীত-ৰচনা প্ৰাসংগিক হৈছে। অৱশ্যে উল্লেখনীয় যে নাটৰ ১২ নং গীতটোত নটৰাজ শিৱৰ নৃত্য বৰ্ণনা দিয়া হৈছে।

অঙ্গি-ভঙ্গী ৰঙ্গে কৌতুকে।
নাচতু এ সদাশিৱ ৰে।।

অৱশ্যে নাট্য-বিষয়ৰ প্ৰসংগৰ সৈতে সম্পৰ্ক নাথাকিলেও সূত্ৰধাৰৰ দ্বাৰা মহাদেৱকো লৈ আহি ইয়াক নাটৰ ভিতৰুৱা কৰা হৈছে। তাৰ দ্বাৰা নাট্যকাৰৰ স্বকীয়তাও দেখা পোৱা যায়।

লক্ষ্মীদেৱ—'ৰাৱণ বধ' নাটক ঃ

লক্ষ্মীদেৱ ভদ্ৰদেৱ আতাৰ পুত্ৰ। ৰামচন্দ্ৰ আতা, তেওঁৰ পুত্ৰ ভদ্ৰদেৱআতা আৰু তেওঁৰ পুত্ৰ লক্ষ্মীদেৱ সকলোকেইজনেই বংশগতভাৱে শংকৰদেৱ-উত্তৰ যুগৰ অংকীয়া নাটৰ বাহক। ৰামচন্দ্ৰ আতা আৰু ভদ্ৰদেৱ আতাৰ নাটৰ কথা ইতিমধ্যে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে। অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষৰ

ফালে এইগৰাকী নাট্যকাৰ লক্ষ্মীদেৱৰ জন্ম হয় আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ মাজভাগত পৰলোকপ্ৰাপ্তি হয় বুলি ড° কেশবানন্দ গোস্বামীদেৱে তেওঁৰ 'অঙ্কমালা'ত লক্ষ্মীদেৱৰ 'ৰাৱণ বধ' নাটখন সন্নিৱিষ্ট কৰি এই কথা লিপিবদ্ধ কৰিছে। কিন্তু নাটখনত অসমীয়া পদ-ছন্দত ৰচনা কৰা মুক্তিমংগল ভটিমাৰ শেষত 'ৰাৱণ বধ' নাটখন ('শ্ৰীৰামক বীজয় লিলা যাত্ৰা' বুলিও কোৱা হৈছে)। ১৮০৯ শকৰ কাতি মাহৰ ৩ তাৰিখে সুসমাপ্ত হয় বুলি কোৱা আছে। অৰ্থাৎ নাটখন ১৮৮৭ খ্ৰী.ত ৰচিত বুলি জানিব পৰা হয়। নাট্যকাৰৰ জন্ম খ্ৰী. অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষৰ ফালে ধৰিলে এই নাটখনৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰৰ বয়স প্ৰায় ৮০-৯০-১০০ বছৰ হ'ব। গতিকে আমি লক্ষ্মীদেৱৰ জন্মও ঊনবিংশ শতিকাৰ বুলি বিবেচনা কৰিলে সম্ভৱ সমস্যাৰ সৃষ্টি নহয়।

ড° কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীয়ে এই নাটখনৰ কেইবাটিও প্ৰতিলিপি পোৱা হৈছে বুলি কৈছে। বিভিন্ন ঠাইত সঘনে এই নাট অভিনীত হোৱাৰ কথাও উল্লেখ আছে।

এই নাটখনৰ সৃষ্টিত নাট্যকাৰ লক্ষ্মীদেৱৰ পিতৃৰ নামত তেওঁ লিখা 'সীতাহৰণ' নাটৰ প্ৰৱল প্ৰেৰণা আছে বুলি ধৰা হয়। সেয়ে এই নাটখনত ৰাৱণ বা 'দশানন বধ'ৰ বিতং চিত্ৰ অংকিত হৈছে। নাটখনৰ বৃহৎ কলেবৰত ৰামৰ সেতু-বন্ধনৰ পৰা সীতাসহ ৰাম অযোধ্যালৈ উভতি অহালৈকে যুদ্ধকাণ্ডৰ প্ৰায়বোৰ ঘটনাকে সামৰি লৈছে।

যুদ্ধৰ বিৱৰণ আৰু সংলাপ বেছি। সকলো পদত ৰচিত। বিলাপৰ গীত কেইটামানো আছে। চৰিত্ৰ-সৃষ্টি বা ঘটনা-সন্নিৱেশত মৌলিকতা লক্ষ্য কৰা নাযায়, এইবুলি ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই মন্তব্য প্ৰদান কৰিছে।

'ৰাৱণ বধ' নাটখনত উল্লেখ্য কেইটামান বৈশিষ্ট্য হ'ল—

(১) ইয়াত দুটা নতুন ৰাগৰ গীত পোৱা যায়—জয়শ্ৰী আৰু ইমনকল্যাণ। পাঠত পিছৰ ৰাগটিৰ নাম 'এমত্ত কল্যাণ' বুলি আছে। তেওঁলোকৰে পূৰ্বসূৰী 'স্যমন্তহৰণ' নাট লিখোঁতা ৰমাকান্ত আতাইও সেই নাটতে প্ৰথম চালেঙি আৰু ৰামগিৰি ৰাগৰ প্ৰচলন কৰিছিল বুলি অধ্যাপক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'মঞ্চলেখা'ত উল্লেখ কৰিছে। গতিকে সংগীত বিষয়ত এই থূলৰ নাট্যকাৰসকলৰ বিশদ জ্ঞান থকাৰ কথা সূচিত কৰে।

(২) ড° কেশৱানন্দ গোস্বামীয়ে লিখা মতে এই নাটৰ জনপ্ৰিয়তাৰ আন এটি কাৰণ আছিল এই নাটৰ ভাওনাত ব্যৱহাৰ হোৱা বিভিন্ন মুখাবোৰ।

(৩) নাটৰ দ্বিতীয় শ্লোকত নাটখনৰ নাম 'দশানন বধ' বুলি পোৱা হয়। 'দশানন বধ নাম নাটকং পশ্যাত মুদ্ৰা'। কিন্তু শেষৰ ভটিমাৰ শেষ শাৰীত ইতি 'ৰাৱণ বধ শ্ৰীৰামক বিজয় লিলা যাত্ৰা সম্পূৰ্ণ' এই বুলি লিপিবদ্ধ হৈছে।

গতিকে নাট্যকাৰে এইক্ষেত্ৰত নাটক আৰু লীলাযাত্ৰাৰ মাজত কোনো বিশেষ পাৰ্থক্য ৰখা নাই।

(৪) গদ্য সংলাপ আৰু গীতৰ সংখ্যা যথেষ্ট আছে। সূত্ৰ আৰু গদ্য সংলাপত ব্ৰজাৱলী থাকিলেও গীত আৰু ভটিমাত অসমীয়া পদৰ ব্যৱহাৰ লক্ষ্যণীয়।

নাট্যকাৰৰ অন্যান্য নাট ঃ

ড° কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামীৰ 'অঙ্কমালা'ত উল্লেখ থকামতে লক্ষ্মীদেৱৰ আৰু কেইবাখনো নাট আছে।

(১) ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ অনুৰোধ মতে লিখা নাট 'কুমৰ হৰণ', (২)সিন্ধুৰা যাত্ৰা, (৩) জন্ম যাত্ৰা (৪) গোবৰ্দ্ধন যাত্ৰা (৫) নৃসিংহ যাত্ৰা আৰু (৬) হৰমোহন। ইয়াৰ ভিতৰত ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা আৰু অধ্যাপকঅতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই হৰমোহন নাটখনৰ কথা উল্লেখ কৰা নাই। সি যিহওক, এই নাটসমূহৰ ভিতৰত একমাত্ৰ 'ৰাৱণ বধ' নাটেই প্ৰকাশিত।

লক্ষ্মীনাথ দাস—'কুমৰ হৰণ' ঃ

ড° দেৱগোস্বামীয়ে 'কুমৰহৰণ' ('কুমাৰহৰণ' নহয়) নাটখন 'অঙ্কমালা'ৰ পাতনিত লক্ষ্মীদেৱ আতাই চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ অনুৰোধত ৰচনা কৰা বুলি কৈছে। কিন্তু ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱে তেওঁৰ সম্পাদিত 'অঙ্কমালা'ত যিখন 'কুমৰ হৰণ' নাট প্ৰকাশ কৰিছে সেইখনৰ লেখক এজন লক্ষ্মীনাথ দাস বুলি কৈছে আৰু তেওঁৰ বিষয়ে সবিশেষ একো জনা নাযায় বুলি লিপিৱদ্ধ কৰিছে। ড° শৰ্মাই উল্লেখ কৰা মতে এই নাটখনহে মহাৰাজ চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ আদেশতে অভিনীত কৰা হৈছিল।

ড° দেৱগোস্বামীয়ে উল্লেখ কৰা নাট্যকাৰজন বৰদোৱা থূলৰ ৰামপুৰ সত্ৰৰ লক্ষ্মীদেৱ আৰু ড° শৰ্মাদেৱে আলোচনা কৰা নাটখনৰ নাট্যকাৰ লক্ষ্মীনাথ দাস।

(দ্ৰষ্টব্য ঃ (১) 'অঙ্কমালা' আৰু 'অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য' ঃ ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (২) অঙ্কমালা ঃ ড° কেশৱানন্দ দেৱগোস্বামী)

সি যিহওক এতিয়া প্ৰকাশিত 'কুমৰহৰণ' নাটখনৰ এটি পৰিচয়াত্মক টোকা ইয়াত প্ৰদান কৰা হ'ল।

কুমৰ হৰণ ঃ নাটখনিৰ পৰা লক্ষ্মীনাথ দাসৰ বিষয়ে একো কথা জনা নাযায়। নাটখনি ৰচনা কৰা আৰু নাটখনিৰ ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰাৰ ক্ষেত্ৰত আহোম ৰজা চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ অৱদান আছিল বুলি নাটৰ শেষৰ ভটিমাত থকা এই কথাষাৰৰ পৰা জনা যায়—

শ্ৰীচন্দ্ৰকান্ত ৰাজা নৃপতি প্ৰধান।
কৰাৱত ওহি নাট নিৰমাণ।।

চন্দ্ৰকান্ত সিংহৰ শাসনকাল ১৮১০ খ্ৰী.ৰ পৰা ১৮১৮ খ্ৰীষ্টাব্দ। সেইফালৰ পৰা নাটখন ঊনবিংশ শতিকাৰ আদি ভাগৰ হ'লেও তেতিয়ালৈকে যে শংকৰদেৱৰ আৰ্হিত অংকীয়া নাট-ৰচনাৰ পৰম্পৰা অব্যাহত আছিল লক্ষ্মীনাথ দাসৰ 'কুমৰ হৰণ' নাটখনিয়েই সেই কথাৰ উৎকৃষ্ট প্ৰমাণ। নাটৰ গঠন-ৰীতিত হয়তো দুই-এটা নতুন বৈশিষ্ট্যই প্ৰকাশ লাভ কৰিছে। সময়ৰ পৰিৱৰ্তনৰ লগে লগে তেনে হোৱাটো নিতান্ত স্বাভাৱিক। তথাপিও লক্ষ্মীনাথ দাসৰ নাটখনিত শংকৰদেৱৰ অংকীয়া নাটৰ আৰ্হি ভালেখিনি সুৰক্ষিত হৈছে।

'কুমৰ হৰণ' নাটৰ কাহিনী ভাগ লক্ষ্মীনাথ দাসে অনন্ত কন্দলি ৰচিত অসমীয়া ভাগৱতৰ পৰা গ্ৰহণ কৰিছে বুলি ক'ব পাৰি। অনন্ত কন্দলিৰ কুমৰহৰণ কাব্যৰ প্ৰভাবো নাটখনত পৰিছে।

বাণ ৰজাই দুহিতা ঊষাক যৌৱনকালপ্ৰাপ্ত হোৱাত অন্তেষপুৰত অৱৰোধ কৰি ৰখাৰ ঘটনাৰেই নাটখনিৰ কাহিনীভাগ আৰম্ভ কৰা হৈছে। ঊষাৰ সপোনত সুন্দৰ পুৰুষৰ লগত মিলন, চিত্ৰলেখাৰ চিত্ৰপট আঁকি হৰণলুকি মায়াৰ বলত দ্বাৰকাৰ অনিৰুদ্ধক হৰণ, ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ 'আসুৰী বিবাহ' সম্পন্ন আৰু শেষত হৰি-হৰৰ যুদ্ধৰ আৰু সেই যুদ্ধৰ মাজেদি বাণৰ দৰ্পচূৰ্ণ।

লক্ষ্মীনাথ দাসে ভাগৱত আৰু 'কুমৰহৰণ' কাব্যত থকা এই কাহিনীটোকে 'কুমাৰহৰণ' নাটৰ আখ্যানৰ গাঠনিত নিজাকৈ কোনো কথা বঢ়া-টুটা নকৰি নাট্যৰূপ দিছে। আখ্যানটো গাথি নিওঁতে নাট্যকাৰে সততে মূলক অনুসৰণ কৰিছে বুলি ক'ব নোৱাৰি। নাটখনত কুঁজী বুঢ়ীৰ লঘু দৃশ্যটো অংকন কৰোঁতে

নাট্যকাৰে 'দশম'ৰ পৰা আঁতৰি আহি অনন্ত কন্দলিৰ 'কুমৰহৰণ' কাব্যৰ আশ্ৰয় লৈছে যদিও কিছু তেওঁ নিজাববীয়া কথাও সংযোগ কৰিছে। তথাপি নাট্যকাৰে নাটখনৰ কথাবস্তুক বিন্যাস কৰাৰ ক্ষেত্ৰত বৈষ্ণৱ কৃষ্ণৰ শ্ৰেষ্ঠত্ব আৰু কৃষ্ণভক্তিৰ মহত্ব— এই আদৰ্শৰ কথা সততে মনত ৰাখিছে। নান্দীশ্লোক আৰু নাটৰ মাজৰ সংস্কৃতশ্লোক শংকৰদেৱৰ নাটকৰ দৰেই আছে। দুই-এটা শ্লোক ভাগৱতৰ হ'লেও ভালেখিনি শ্লোক নাট্যকাৰৰ নিজা। গতিকে সংস্কৃতশ্লোকৰ মাজেদি নাট্যবস্তু প্ৰকাশ কৰাৰ শংকৰী পৰম্পৰা নাট্যকাৰে ৰক্ষা কৰিছে।

নাটখনিত গীতৰ ওপৰতো যথেষ্ট গুৰুত্ব দিয়া হৈছে। নাটখনিত গীতৰ সংখ্যা আৰম্ভণি আৰু সামৰণিৰ ভটিমাকে ধৰি মুঠ বত্ৰিশটা। গীত-নৃত্য বাদ্যৰ উপৰিও নাটকৰ গীতাংশৰে ভিতৰুৱা পয়াৰখিনিয়েও নাটৰ সৌন্দৰ্য বৃদ্ধি কৰিছে। নাটখনিত মুক্তিমংগল ভটিমাও আছে।

ভাষাৰ ক্ষেত্ৰত শংকৰোত্তৰ নাটৰ বৈশিষ্ট্য ফুটি উঠিছে। সূত্ৰৰ কথা আৰু ভাৱৰীয়াৰ বচন ব্ৰজাৱলীতে দিয়া হৈছে যদিও সংলাপৰ ভাষাই অসমীয়া ঠাঁচ গ্ৰহণ কৰিবলৈ লৈছে; অৱশ্যে মূল ব্ৰজাৱলীৰ ৰূপ ত্যাগ কৰা নাই। কিন্তু গীতৰ ভাষা অসমীয়া।

শংকৰদেৱ-উত্তৰ নাটৰ আন এটা বৈশিষ্ট্য— মুক্তাৱলী ছন্দত পয়াৰৰ প্ৰয়োগ 'কুমৰহৰণ' নাটত দেখা যায়। এনে পয়াৰৰদ্বাৰা নাট্য-চৰিত্ৰৰ তীব্ৰ আবেগ-অনুভূতিক ফুটাই তুলিবলৈ চেষ্টা কৰা হয় এই পয়াৰ অসমীয়া ভাষাত দিয়া হৈছে।

নাটখনিত সংলাপে এক বিশেষ মৰ্যাদা লাভ কৰা দেখা যায়। শংকৰদেৱৰ নাটত চৰিত্ৰৰ বিকাশত আৰু নাট্য-কাহিনী আগবঢ়াই নিয়াৰ ক্ষেত্ৰত সংলাপৰ স্বতন্ত্ৰ স্থান দিয়া হোৱা নাছিল। গীতত সেই একেখিনি নাট্য-ঘটনা বা চৰিত্ৰৰ বিকাশ সম্পাদিত হৈছিল। কিন্তু এইখন নাটত গীত নোহোৱাকৈও স্বতন্ত্ৰভাৱে সংলাপৰ দ্বাৰা নাট্য কাহিনী আগবাঢ়িছে বা চৰিত্ৰৰ বিকাশ ঘটিছে।

অংকীয়া নাটত কৃষ্ণ চৰিত্ৰৰ বাহিৰে অন্য চৰিত্ৰত গুৰুত্ব দিয়া নহয় যদিও 'কুমৰহৰণ' নাটৰ চৰিত্ৰৰ ওপৰত নাট্যকাৰে গুৰুত্ব নিদিয়াকৈ থকা নাই। বাণ, শিৱ, চিত্ৰলেখা, নাৰদ, অনিৰুদ্ধ আটাইকেইটা চৰিত্ৰই নাটকখনিত সুন্দৰৰূপে ফুটি উঠিছে।

নাট্যকাৰ লক্ষ্মীনাথ দাসে ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ প্ৰণয় লীলাতকৈও হৰি-হৰৰ

যুদ্ধৰ মাজেদি বাণৰ দৰ্পচূৰ্ণ আৰু কৃষ্ণ-চৰিত্ৰৰ মাহাত্ম্য প্ৰকাশতহে অধিক গুৰুত্ব দি অংকীয়া নাটৰ মূল বৈশিষ্ট্যটি 'কুমাৰহৰণ' নাটত অটুট ৰাখিবলৈ সক্ষম হৈছে।

[অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য, আৰু লক্ষ্মীকান্ত মহন্ত, পৃষ্ঠা -১২০-১৩১]

ৰমাকান্ত আৰু তেওঁৰ নাট ঃ

ৰমাকান্ত বৰ এলেঙী সত্ৰৰ সত্ৰাধিকাৰৰ পৰা সপ্তম উৰ্দ্ধতন পুৰুষ আছিল। সেই ফালৰ পৰা তেওঁ খ্ৰী. সপ্তদশ শতিকাৰ শেষ নাইবা অষ্টাদশ শতিকাৰ আদি ভাগত উদ্ভৱ হোৱা বুলি ধৰিব পাৰি।

তেওঁ 'পাণ্ডৱ বিজয়' বা 'সিন্ধুৰা যাত্ৰা', 'ৰাৱণ বধ' আৰু 'প্ৰলম্ব বধ' নাট ৰচনা কৰে। 'প্ৰলম্ব বধ' বা 'প্ৰলম্ব বিঘাত' নাটখনৰ প্ৰতিলিপি বৰ এলেঙী সত্ৰৰ পৰাই প্ৰাপ্ত। এই প্ৰতিলিপিৰ সময় ১৮০৯ শক অৰ্থাৎ ১৮৮৭ খ্ৰীষ্টাব্দ বুলি ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱে উল্লেখ কৰিছে।

পাণ্ডৱ-বিজয় বা সিন্ধুৰা যাত্ৰা

'সিন্ধুৰা যাত্ৰা' নাটখনিৰ নাট্য-কাহিনী ৰাম সৰস্বতীৰ 'সিন্ধু যাত্ৰা' কাব্যৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। কুন্তীৰ কুমাৰী অৱস্থাত চন্দ্ৰৰ ঔৰসত জন্ম লাভ কৰা সিন্ধুনৃপতি সিন্ধুৰাৰ লগত বনবাসত পাণ্ডৱৰ যুদ্ধ আৰু অৱশেষত দেৱতাৰ মধ্যস্থতাত চিনা-জনা হৈ মিত্ৰতা স্থাপন কৰা কাহিনীটোৰে নাট্য কাহিনী গঠিত হৈছে।

ৰাৱণ-বধ

ৰামায়ণৰ যুদ্ধকাণ্ডৰ চমু বিৱৰণ নাটকীয় ৰূপত 'ৰাৱণ বধ' নাটখনিত দাঙি ধৰা হৈছে। এই নাটৰ নাট্যকাৰ ৰমাকান্ত আৰু 'প্ৰলম্ব বধ'ৰ এলেঙি থুলৰ নাট্যকাৰ ৰমাকান্ত একেজন হয় নে নহয় ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱে নিশ্চিত কৰা নাই। এই নাটত নাট্যকাৰে মুক্তিমংগল ভটিমাত শ্ৰীশংকৰদেৱৰ পৰা মুক্তিমংগল বিধান কামনা কৰিছে। নাটখন সম্পৰ্কত ড° নেওগদেৱে কৈছে— 'নাটখনি সুন্দৰ, সৰমাৰ সংগত সীতাদেৱী অশোকবনত থকাৰে পৰা ৰাৱণ বধৰ পিছত ৰামৰ বিচিত্ৰ মন্দিৰত সীতাসমে কামকেলিলৈকে ঘটনা চক্ৰ ঘূৰিছে।' নাটখনৰ প্ৰতিলিপি এখন ১৩১৫ চনৰ অৰ্থাৎ ১৯০৮ খ্ৰীষ্টাব্দৰ।

প্ৰলম্বাসুৰ বধ

'প্ৰলম্বাসুৰ বধ' এখন সৰু নাট। কৃষ্ণ-বলোৰামৰ 'শিশুলীলা'ৰ ঘটনাৰ ভিত্তিত 'প্ৰলম্বাসুৰ বধ' নাটখনি ৰচিত হৈছে। দশম-কীৰ্তনৰ বৰ্ণনাৰ প্ৰভাৱ আৰু মাধৱদেৱৰ গীতৰ প্ৰভাৱো দুই-এটা গীতত প্ৰতিধ্বনিত হৈছে।

(অসমীয়া নাট্য সাহিত্য, সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা, পৃষ্ঠা-৮৪-৮৫)

ৰামানন্দ দ্বিজ—'ৰুক্মিণীৰ প্ৰেম কলহ' (নাট?) ঃ

ভৱানীপুৰীয়া গোপাল আতাৰ আজ্ঞাপৰ শ্ৰীৰামদেৱৰ দ্বিতীয় পুত্ৰ। পিতৃৰ মৃত্যুৰ পাছত তেওঁ কালঝাৰত সত্ৰীয়া হয়। পাছত তেওঁ মাজুলিৰ আঁহতগুৰিত সত্ৰ পাতে। তেওঁ আতন বাঁহগড়ীয়া বুঢ়াগোহাঁইৰ নিৰ্দেশক্ৰমে শংকৰদেৱৰ চৰিতপুথি লিখিছিল। চৰিতখন মাধৱদেৱৰ বৈকুণ্ঠ প্ৰয়াণত শেষ হৈছে। ৰামানন্দ দ্বিজৰ ৬৮ টা বৰগীত পৰ্যায়ৰ গীত আছে বুলি জনা যায়। তদুপৰি ৰুক্মিণীৰ প্ৰেম-কলহ বিষয়ত এটি গীত পোৱা হৈছে। ইয়াৰ পৰা অনুমান কৰা হৈছে যে ৰামানন্দই সেই বিষয়বস্তুৰে এখনি নাট-ৰচনা কৰিছিল, কাৰণ গীতকেইটিত ৰাগৰ লগতে তালো ধৰি দিয়া হৈছে। কাৰণ অংকীয়া নাটত ৰাগৰ লগত তালৰ উল্লেখ থাকে। গীতৰ মাজত মৌলিক সৌন্দৰ্য ফুটি উঠিছিল বুলি কলাকাৰসকলে কৈছে।

বিশ্বম্ভৰ দেৱ—'কংসবধ', 'বালি বধ' ঃ

চামগুৰি (কলিয়াবৰ) সত্ৰৰ বিশ্বম্ভৰ দেৱৰ 'কংস বধ' নামৰ এখন নাটৰ কথা উল্লেখ পোৱা যায়। অৱশ্যে নাটখনৰ সবিশেষ পোৱা নাযায়। কিন্তু নাটখন উল্লেখযোগ্য। 'এই নাটত গোবালক আৰু কৃষ্ণৰ নৃত্য বৰ্ণনাৰ গীতকেইটাত খোলৰ বোল সুসংগতৰূপে ব্যৱহাৰ মন কৰিবলগীয়া' বুলি ড° সত্যেন্দ্ৰ নাথ শৰ্মাই মন্তব্য কৰিছে।

আকৌ অধ্যাপক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাই 'মঞ্চলেখা'ত মাজুলিৰ চামগুৰি সত্ৰতো বিশ্বম্ভৰ দেৱৰ 'বালি বধ' নামৰ নাট এখনৰ উল্লেখ কৰিছে। দুয়োখন নাট একেগৰাকী নাট্যকাৰৰ হয় নে নহয় জনা নগ'ল।

সিন্ধুৰা-পৰ্ব নাট

'জৰাসন্ধ বধ'ৰ দৰে এখন চমু বীৰ-ৰসাত্মক নাট 'সিন্ধুৰা পৰ্ব'। ৰামসৰস্বতীৰ বনপৰ্বৰ সিন্ধুযাত্ৰা পৰ্বৰ ভেটিতে এই নাট ৰচিত।

পাছলৈ অংকীয়া নাটৰ নাট্যকাৰসকলে ভাগৱত আৰু ৰামায়ণৰ ভক্তি প্ৰধান কাহিনীবোৰৰ পৰিৱৰ্তে মহাভাৰত আৰু পুৰাণ আদিৰ বীৰ-ৰসাত্মক কাহিনীৰ লোক মনোৰঞ্জন আৰু আকৰ্ষণৰ গুণক প্ৰাধান্য দি বিশেষকৈ মহাভাৰতীয় বধকাব্যৰ ঘটনা-পৰিঘটনাক আশ্ৰয় কৰি নাট-ৰচনাত হাত দিয়ে। ইও শংকৰদেৱ উত্তৰকালৰ এক গুৰুত্বপূৰ্ণ পৰিৱৰ্তন।

এই নাটত সিন্ধুৰাজে অৰ্জুনৰ বাহিৰে বাকী চাৰি পাণ্ডৱক পৰাজয় কৰি অৰ্জুনৰ লগত ভয়ংকৰ যুদ্ধত লিপ্ত হয়। কিন্তু দেৱতাসকলে মধ্যস্থতা কৰি তেওঁলোক কুন্তী-পুত্ৰ পঞ্চপাণ্ডৱ বুলি পৰিচয় কৰি দিয়ে যদিও সিন্ধুৰাজে প্ৰথমে বিশ্বাস কৰা নাছিল। 'কৈৰা তপসী পাণ্ডুপুত্ৰগণ হামাৰ ভ্ৰাত হয়'। অৱশ্যে শেষত পতিয়ন যায় আৰু উভয় পক্ষৰ মাজত সন্ধি হয়।

বিলাপ-গীত এই নাটৰ অন্যতম বিশেষত্ব।

'বকাসুৰ বধ'

মনোৰঞ্জনৰ আধাৰত ৰচিত আন এখন নাট হ'ল 'বকাসুৰ বধ'। আশুতোষ ভোলানাথে পৌৰাণিক কাহিনীত পাত্ৰাপাত্ৰ বিচাৰ নকৰি বৰদান কৰাৰ ফলত যি বিসদৃশ কাহিনীৰপৰা সৃষ্ট অৱস্থাৰ সন্মুখীন হ'বলগীয়াত পৰিছিল, তাৰ চিত্ৰণ ঘটে 'বকাসুৰ বধ'ত।

বকাসুৰে বৰ ল'লে যে সি যাৰ মূৰত হাত দিয়ে, সিয়েই ভস্ম হ'ব। সি বৰ পাই মহাদেৱৰ ক্ষেত্ৰ তে বৰ পৰীক্ষা কৰি চাবলৈ ইচ্ছা কৰে। কথা বিষম দেখি বৰদাতা মহাদেৱে পলাবলৈ ধৰে। অৱশেষত অৱশ্যে নিজৰ মূৰত হাত দি বকাসুৰ নিজেই নিধন হয়।

অজ্ঞাত নামা নাট্যকাৰৰ প্ৰকাশিত কেইখনমান নাট ঃ

ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱে তেওঁৰ সংকলিত 'অঙ্কমালা'ত তিনিখন অংকীয়া নাট অন্তৰ্ভুক্ত কৰিছে। এইকেইখন হৈছে—'স্যামন্তহৰণ নাটক', 'শতস্কন্ধ ৰাৱণ বধ' আৰু 'প্ৰভাস যাত্ৰা' নাট। এইবোৰৰ মাজত নতুন বিশেষ সাহিত্যিক মূল্য নাথাকিলেও অংকীয়া নাটৰ ধাৰা অব্যাহত ৰখাত আৰু শংকৰদেৱ-উত্তৰ নাটৰ বিস্তাৰ সাধন কৰাত আৰু সত্ৰীয়া ৰীতি-নীতিৰ মাজেদি সমাজত ধৰ্মীয় ভক্তিভাৱ বৃদ্ধি কৰাত নিশ্চয় বিশেষ বৰঙণি যোগাইছে।

এই তিনিওখন নাটৰে সাধাৰণ পৰিচয় ড° শৰ্মাদেৱৰ 'অঙ্কমালা'ৰ পৰাই মূল কথাখিনি চয়ন কৰি দিয়া হ'ল।

(১) 'স্যামন্ত হৰণ' নাটক ঃ

ভাগৱতৰ পৰা পোনপটীয়াভাৱে সংগৃহীত। নাটৰ প্ৰৱেশৰ শ্লোক কেইটাৰ বাহিৰে বাৰটা শ্লোক দশম স্কন্ধৰ স্যামন্ত হৰণ-জাম্বৱতী বিবাহ অংশৰ। দ্বিতীয় নান্দী শ্লোকত শংকৰদেৱক প্ৰণাম জনোৱা হৈছে। *'বেদনামৰ্থতত্ত্বজ্ঞং শ্ৰীশঙ্কৰৰূপিণম্'* সাধাৰণতে দ্বিতীয় নান্দী শ্লোকত বিষয়বস্তু সূচনা কৰাহে পূৰ্বাপৰ ৰীতি।

নাটৰ ভটিমাত দশমস্কন্ধ (আদি আৰু মধ্য)ৰ এটি থূলমূল বিৱৰণ আছে। গীত, পদ আৰু বচনৰ যোগেদি কাহিনীটো মাথোন আগবঢ়াই নিয়া হৈছে। চৰিত্ৰ-সৃষ্টিৰ প্ৰয়াস নাই। নাটখন সুদীৰ্ঘ নহয়, চমু।

উল্লেখ্য যে 'স্যামন্তহৰণ' নাট বহুকেইগৰাকী শংকৰদেৱৰ উত্তৰসূৰীয়ে ৰচনা কৰিছিল। দৈত্যাৰি ঠাকুৰ, ভূষণ দ্বিজৰ উপৰিও শংকৰদেৱৰ নাতি হৰিচৰণৰ কন্যা গোবিন্দপ্ৰিয়াৰ নাতি ৰমাকান্ত আতাই (নৰোৱা সত্ৰ) 'স্যামন্ত হৰণ নাট কৰিলা প্ৰস্থন' বুলি অনিৰুদ্ধ দাসৰ চৰিত পুথিত আছে।

আন এখন 'স্যামন্তহৰণ-নাট'ৰ লেখক দ্বিজ গোবিন্দ। কিন্তু এই বিষয়েও বিশেষ একো জনা নাযায়।

(২) 'প্ৰভাস-যাত্ৰা' ঃ

গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ত পুথি-সংৰক্ষণ বিভাগত সংৰক্ষিত হৈ থকা এই নাটখনো ড° শৰ্মাৰ 'অঙ্কমালা'ত অন্তৰ্ভুক্ত হৈ প্ৰকাশিত হৈছে।

নাটখনৰ ভণিতাত ৰচকৰ নাম নাই। মহাভাৰতৰ ৰাম সৰস্বতীৰ 'ঘোষযাত্ৰা'ৰ আধাৰত এই মহাভাৰতীয় খণ্ড-কাহিনীটোৰ ভাও উপযোগী কৰি নাট্যৰূপ দিয়া হৈছে। পাণ্ডৱসকল প্ৰভাস-তীৰ্থত থকা দেখুৱাই ইয়াৰ নাম প্ৰভাস-যাত্ৰা নাটক বুলি কোৱা হৈছে।

"বনবাসৰ দুখ-কষ্টত ম্ৰিয়মান হৈ থকা পাণ্ডৱসকলৰ আগত বিভৱ-গৌৰৱ-শক্তি দেখুৱাবলৈ গৈ চিত্ৰৰথ গন্ধৰ্বৰ হাতত কৌৰৱসকল লাঞ্ছিত হয়, দুৰ্যোধন বন্দী হয়। শেষত অৰ্জুনে গৈ চিত্ৰৰথক যুদ্ধত পৰাজয় কৰি

তেওঁলোককো মোকলাই দিয়ে। দুর্যোধন শেনটোৰ দৰে আহি ফেঁচাৰ দৰে উভতি যাব লগা হ'ল।" (অঙ্কমালা, ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা)

ভটিমা আৰু গীত-পদখিনি সম্পূৰ্ণভাৱে অসমীয়া পদত; সহজবোধ্য। শ্লোকবোৰ দ্বিপদী, মাত্ৰ যোল্লটা। সংলাপৰ গদ্য ভাষাখিনি ব্ৰজাৱলী মিশ্ৰিত হৈও প্ৰায় অসমীয়া হৈ আছে।

৩) শতস্কন্ধ ৰাৱণবধ ঃ

এই নাটখন সম্পৰ্কে ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱে 'অঙ্কমালা'ৰ পাতনিত যিখিনি কথা লিখিছে সেইখিনিকে পৰিচয়াত্মকৰূপে ইয়াত উদ্ধৃত কৰা হ'ল।

গুৱাহাটী বিশ্ববিদ্যালয়ত পুথি সংৰক্ষণ বিভাগত এই নামৰ দুখন নাট সংৰক্ষিত হৈছে। এখন ওদালগুৰিৰ অমূল্য নাৰায়ণ চৌধুৰীৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা। এইখনৰ ক্ৰমিক সংখ্যা ৪৪৭ আৰু আনখন ক'ৰ পৰা সংগ্ৰহ কৰা উল্লেখ নাই, ক্ৰমিক সংখ্যা ৬৯। দ্বিতীয়খন সম্পূৰ্ণ কাৰণে অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হ'ল। শতস্কন্ধ ৰাৱণ বধৰ কাহিনী 'অদ্ভুত ৰামায়ণ'ৰ ওপৰত প্ৰতিষ্ঠিত। ইয়াত সীতাই কালীৰূপ ধৰি শতস্কন্ধ ৰাৱণক বধ কৰিছে। শতস্কন্ধ ৰাৱণৰ হাতত ৰামৰ পৰাজয় ঘটে। গতিকে এইখন নাট শাক্তপন্থী বুলিব পাৰি, কাৰণ সীতা ইয়াত কালীৰূপে অৱতীৰ্ণ হৈছে। নাটখনৰ ভাৱৰীয়াৰ উক্তি-প্ৰত্যুক্তিবোৰ আমোদজনক, নাটকীয় গুণবিশিষ্ট। নাটখনত ৰামচৰিত্ৰৰ গাম্ভীৰ্য ৰক্ষা হোৱা নাই। কথাত বীৰত্ব প্ৰকাশ কৰিলেও কাৰ্যতঃ শতস্কন্ধৰ লগত দুয়োবাৰ পৰাজিত হৈছে আৰু শেষত সীতাৰ কালীমূৰ্তি দেখি ভয়ত লৰ মাৰি দেৱসাজত আত্মগোপন কৰিছে।

অংকীয়া নাটৰ সংখ্যা বহুলতা আৰু গতানুগতিকতা ঃ

এনেদৰে খ্ৰী. অষ্টাদশ আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ ভিতৰত শংকৰদেৱ-উত্তৰ-কালৰ অংকীয়া নাটৰ বৈশিষ্ট্য ৰক্ষা কৰি বা অনুকৰণেৰে অসংখ্য নাটৰ সৃষ্টি হৈছিল। সেইবোৰ সম্পূৰ্ণকৈ সংগৃহীত বা সংৰক্ষিত হোৱা নাই। কিছু নাট বিশ্ববিদ্যালয়, বুৰঞ্জী আৰু পুৰাতত্ত্ব বিভাগ আৰু কিছু সত্ৰসমূহত থাকিলেও সেইবোৰে প্ৰকাশৰ মুখ দেখা নাই। গতিকে অনুসন্ধান, অধ্যয়ন আৰু গৱেষণাৰ অভাৱত সেইবোৰ নাট আৰু নাট্যকাৰৰ প্ৰবিষ্টি প্ৰস্তুত কৰা সহজ নহয়।

ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতা

আহোম ৰজাৰ ৰাজঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাৰ জৰিয়তেও শংকৰদেৱ-উত্তৰ নাট আৰু ভাওনা-সৃষ্টি হোৱাৰ কথা পূৰ্ব প্ৰসংগত উল্লেখ কৰা হৈছিল। ৰজা ৰাজেশ্বৰ সিংহই (১৭৫১-৬৯ খ্ৰী.) নিজেই 'দেশীয় ভাষা'ত 'কীচক বধ' নামে এখন নাটক ৰচনা কৰাৰ কথা গুণাভিৰাম বৰুৱাদেৱে উল্লেখ কৰিছিল। সেই কাৰণে তেওঁক হেনো 'কবি চূড়ামণি' আখ্যা দিয়া হৈছিল। মণিপুৰী আৰু কছাৰী ৰজাক দেখুৱাবলৈ কেবাখনো নাটৰ তেওঁ নিজেই বিশেষকৈ 'ৰাৱণ-বধ' আদিৰ ভাওনা অনুষ্ঠিত কৰাৰ কথাও জনা যায়।

ৰজা কমলেশ্বৰ সিংহ, চন্দ্ৰকান্ত সিংহ আদিৰ পৃষ্ঠপোষকতাত লিখা নাটৰ প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰা হৈছে। গৌৰীনাথ সিংহৰ দিনত ৰাজধানীৰ ভিতৰত 'পদ্মাৱতী হৰণ' ভাওনা কৰা হৈছিল।

আকৌ, ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাত অংকীয়া নাটৰ বৃত্তৰ বাহিৰত ৰচনা কৰা সংস্কৃত প্ৰভাৱিত আৰু একাধিক অংকযুক্ত নাটৰ আলোচনা পাছত কৰা হৈছে।

কেইখনমান অধিক নাট ঃ

শংকৰদেৱ-উত্তৰ কালৰ অংকীয়া নাটৰ অনুকৰণত ৰচিত হোৱা অধিক কেইখনমান নাট আৰু নাট্যকাৰৰ নামৰ উল্লেখ বিভিন্ন গ্ৰন্থত বিচাৰি পোৱা অনুসাৰে উল্লেখ কৰা হ'ল ঃ

নাট্যকাৰ	নাট	নাটৰ স্থান
জয়নাথদেৱ (১৭০০-১৮৫০ খ্ৰী. আ. বসতিকাল)	১. কংসবধ ২.বলিছলন ৩. সীতাহৰণ (বালিবধ)	নমাতি সত্ৰ (শিৱসাগৰ)
অজ্ঞাত	অক্ৰূৰাগমন	নমাতিসত্ৰ
লক্ষ্মীনাথদেৱ (বসতিকাল ঃ আ. ১৮০০-১৮৩০ খ্ৰী.)	কুলাচল বধ	নমাতিসত্ৰ
লক্ষ্মীনাথ মহন্ত	১. সিন্ধুৰা পৰ্ব ২. জয়দ্ৰথ বধ (মহাভাৰতীয় কাহিনী)	পুৰাতত্ত্ব বিভাগ
ৰামানন্দ দেৱগোস্বামী (বসতিকাল আ-খ্ৰী. ১৭৫০-১৮০০)	১. সুভদ্ৰা হৰণ ২. পতালিকাণ্ড	কৰতিপাৰ সত্ৰ (দৰং) „
পৰমানন্দ দেৱগোস্বামী (বসতিকাল আ. খ্ৰী. ১৭৫০-১৮৫০)	১. ৰাৱণ বধ ২. তৰণীসেন বধ	কৰতিপাৰ সত্ৰ „
মহেশ্বৰ দেৱগোস্বামী (বসতিকাল খ্ৰী. ১৮০০-১৮৩০)	১. অমৃতমন্থন	কৰতিপাৰ সত্ৰ
শম্ভুদাস (পুৰুষোত্তম ঠাকুৰৰ পৰা বঢ়া কোনো সত্ৰৰ লোক)	১. গোবৰ্দ্ধন যাত্ৰা ২. অমৃত মন্থন	নগাঁও পটীয়া পাম
দ্বিজ ভৱকান্ত বিপ্ৰ মহন্ত	'সম্বৰাসুৰ বধ'। ৰজা কমলেশ্বৰ সিংহৰ (১৭৯৫-১৮১০ খ্ৰী.) আজ্ঞাত এই নাট ৰচিত হৈছিল। নাট্যকাৰ ফুলবাৰী সত্ৰৰ সত্ৰাধিপতি। উত্তৰ লক্ষীমপুৰৰ গৰেহাগা মৌজাত ইয়াৰ ভাওনা হৈছিল বুলি জনা যায়।	পুৰাতত্ত্ব বিভাগ
পদ্মকান্ত (পূৰ্ণকান্ত)	'হৰিশ্চন্দ্ৰ উপাখ্যান' নাট। শংকৰদেৱৰ এই নামৰ কাব্যৰ আধাৰত বা আৰ্হিত এই নাট ৰচিত।	চাংচকি (নগাঁও) (যমুনামুখ)

কৈবল্যনন্দন দেৱ (কৈবল্যনন্দনৰ আবিৰ্ভাৱ কাল- ১৭১৫-১৭৮২ খ্ৰী. বুলি ধৰা হৈছে। বৰযদুমণিদেৱৰ বংশধৰ তেওঁক 'চিকুণ গোঁসাই' বুলি জনা যায়।	১. কংসবধ ২. স্যমন্তহৰণ ৩. অমৃত মন্থন ৪. ৰামজন্ম ৫. পুতনা-বধ ৬. মৃত্তিকা-ভক্ষণ ৭. ভোজন-ব্যৱহাৰ ৮. ধেনুকাসুৰ-বধ	দিহিং সত্ৰ „ „ „ „ „ „ „
বল্লভচন্দ্ৰ দেৱ	১. স্যামন্ত হৰণ	দিহিং সত্ৰ
ভগৱানচন্দ্ৰ দেৱ	১. বলিছলন	দিহিংসত্ৰ
সন্তদাস	১. অমৃতমন্থন যাত্ৰা	পুৰাতত্ত্ব বিভাগ
কেশৱ কান্ত (ভাগৱত-অনুবাদক কেশৱ কায়স্থ হ'ব পাৰে)	১. শংকৰদেৱৰ জন্মযাত্ৰা (চৰিতপুথিমূলক নাট, শংকৰদেৱক নায়কৰূপে উপস্থাপিত। গোপাল আতাৰ 'কৃষ্ণজন্মযাত্ৰা'ৰ অনুকৰণত। শংকৰদেৱ-উত্তৰ কালৰ ই এখন তাৎপৰ্যপূৰ্ণ আৰু অভিনৱ নাট।)	পুৰাতত্ত্ব বিভাগ নগাঁৱৰ পটীয়াপামৰ পৰা সংগৃহীত।
উদিতৰাম দেৱ (যদুমণিদেৱ বৰআতাৰ পুত্ৰ ৰতিকান্ত আৰু ৰতিকান্তৰ পুত্ৰ উদিতৰাম)	অজামিল উপাখ্যান	
পূৰ্ণানন্দ দেৱ (খ্ৰীঃ ঊনবিংশ শতিকাৰ আদিছোৱাৰ লোক)	১. ভীষ্ম-নিৰ্যান নিৰ্ম্যাণ ২. সাবিত্ৰী উপাখ্যান (দুয়োখন নাটৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ 'মহাভাৰত')	
বৃন্দাবন গোস্বামী (ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগ)	১. কংসবধ ২.সুভদ্ৰাহৰণ ৩. বঘাসুৰ বধ	
বিষ্ণুচন্দ্ৰ দেৱ (ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ ভাগ)	১. যুধিষ্ঠিৰৰ ৰাজসূয় যজ্ঞ ২. কুৰ্মবলী-বধ ৩. কৰ্ণ-পৰ্ব ৪. অভিমন্যু-বধ (নাটকেইখন মহাভাৰতীয়)	

জগদীশ চন্দ্ৰ দেৱ (ঊনবিংশ-বিংশ শতিকাৰ মধ্যত জগদীশ চন্দ্ৰৰ আৱিৰ্ভাৱ কাল)	১. অশ্বমেধ পৰ্ব ২.বলিছলন ৩. কৰ্ণপৰ্ব ৪. দ্ৰোণপৰ্ব ৫. গদাপৰ্ব ৬. ইন্দ্ৰজিত বধ (এই নাটকেইখনত ব্ৰজাৱলী ভাষাত ৰচিত সূত্ৰধাৰী সংলাপত বাহিৰে বাকীক্ষেত্ৰ ত অংকীয়া নাটৰ পৰা বহু পৰিমাণে আঁতৰি আহিছে)	
কৃষ্ণকান্ত দেৱ অধিকাৰ	১.. দূতীসংবাদ ২. জৰাসন্ধ-বধ ৩. ৰুক্মিণীহৰণ ৪. কংসবধ ৫. ৰাজসূয় যজ্ঞ	কমলাবাৰী সত্ৰ
লক্ষ্মীকান্ত দেৱ অধিকাৰ	১. অঘাসুৰবধ ২. ভোজন ব্যৱহাৰ ৩. ব্ৰহ্মামোহন	কমলাবাৰী সত্ৰ
চন্দ্ৰকান্তদেৱ অধিকাৰ	১. কৰ্ণবধ ২. মুক্তাহৰণ ৩. কংস বধ ৪. কৃষ্ণকেলি ৫. শঙ্খচূড় বধ	কমলাবাৰী সত্ৰ
চন্দ্ৰহাস অধিকাৰ	১. অভিমন্যু বধ ২. ভীষ্মৰ শৰশয্যা ৩. পাণ্ডৱৰ স্বৰ্গাৰোহণ ৪. বৃত্ৰাসুৰ বধ	কমলাবাৰী সত্ৰ
কৃষ্ণকান্ত	বিৰাট পৰ্ব (সাতত্ৰিশটা পাত থকা সাঁচিপাতৰ পৰা এই নাটখন উদ্ধাৰ কৰা হৈছে। সংগ্ৰহকৰ্তা—ৰামচন্দ্ৰ দাস। এটি সংস্কৃত শ্লোকেৰে নাট আৰম্ভ যদিও পাছৰ অংশ সকলোখিনি শেষ ভণিতাৰে সৈতে অসমীয়া পদত।)	'আৱাহন' ২য় বছৰ, ৯ম সংখ্যা, ১৯৩১ খ্ৰী.

এইদৰেই বহু অংকীয়া নাট ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষ কুৰি শতিকাৰ আগলৈকে ৰচিত হৈ আছিল। এই নাট্য-সাহিত্যৰ ভঁৰাল সেইবাবে মেটমৰা। এই কোষত আমি সকলো অপ্ৰকাশিত নাট সন্নিৱিষ্ট কৰিব পৰা নাই যদিও প্ৰকাশিত নাটখিনিত বাহিৰেও নাট্য-সাহিত্য আৰু অসমীয়া সাহিত্যৰ বুৰঞ্জীসমূহত যিবোৰ নাটৰ উল্লেখ হৈছে, সেইবোৰৰ উৎসত মিল থকা নাটবোৰৰ আলোচনাক্ৰমে ইয়াত অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হৈছে।

উত্তৰ শংকৰদেৱৰ যুগৰ অংকীয়া নাটবোৰৰ অৱক্ষয় আৰু শিথিলতা ঃ

ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱে এই নাটবোৰ *'শঙ্কৰী নাটৰ অৱক্ষয়ৰ স্বাক্ষৰ'* বুলি মন্তব্য কৰিছে। অৱশ্যে লগতে তেখেতে সেইবোৰৰ সাহিত্যিক মূল্য বৰ সৰহ নহ'লেও ঐতিহাসিক মূল্য থকা বুলি কৈছে আৰু প্ৰকৃত মূল্য থকা নাটক শঙ্কৰদেৱ উত্তৰসূৰীসকলে যে লিখা নাছিল সিও নহয় বুলি কৈছে। [আগকথা ঃ অঙ্কমালা ঃ ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা (পৃ. ঘ, ঙ)]।

এই অধ্যায়ৰ আৰম্ভণিতে শংকৰদেৱ-উত্তৰ নাটৰ অংকীয়া নাটৰ প্ৰথম ধাৰাটোৰ লক্ষণ, বৈশিষ্ট্য আৰু পৰিৱৰ্তিত শৈলীৰ সাধাৰণ পৰিচয় চমুকৈ উল্লেখ কৰা হৈছে। এতিয়া এই নাটসমূহৰ অৱক্ষয় বা ক্ৰমিক শিথিলতা আৰু দুৰ্বলতা সম্পৰ্কে ড° মহেশ্বৰ নেওগদেৱেই তেখেতৰ 'অসমীয়া সাহিত্যৰ ৰূপৰেখা' সাহিত্যৰ বুৰঞ্জী-গ্ৰন্থত লিপিবদ্ধ কৰা সমীক্ষামূলক কথাখিনি সম্পূৰ্ণকৈ উদ্ধৃত কৰা হ'ল ঃ

"শঙ্কৰোত্তৰ যুগৰ এই সকলোবিলাক নাটকেই সত্ৰীয়া সমাজত ৰচনা কৰা হৈছিল বুলি ক'ব পাৰি। বিশেষকৈ কাল-সংহতি আৰু কিছু পৰিমাণে পুৰুষ-সংহতিৰ সত্ৰীয়াসকলৰ মাজত নাট-ৰচনা কৰাৰ প্ৰথা বহুলভাৱে প্ৰচলিত হয়। এইদৰে ৰচিত হোৱা অলেখ নাটৰ লেখ ল'বলৈ কোনেও এতিয়াও যত্ন কৰা নাই। অৱশ্যে এই সকলো নাটৰ ৰজা হ'ল অংকীয়া নাট আৰু অংকীয়া নাটৰ ভাওনাই সকলো ঠাইতে সণ্চালনীকৈ চলি থাকিল। নতুন নাটবোৰৰ বিষয়ে থুলমূলভাৱে ক'ব পাৰি যে সিবিলাকত মাধৱদেৱৰ সৰু ঝুমুৰা গঢ় অনুকৰণ নকৰি শংকৰদেৱৰ পূৰ্ণাংগ অংকবোৰৰ আৰ্হিকে গ্ৰহণ কৰা হৈছে। অৱশ্যে সেই আদৰ্শ-ৰক্ষাত অনেকখিনি অৱসাদ আহি পৰিছে। সংস্কৃত শ্লোক ৰচনা বহুতৰে কাৰণে বলে নোৱাৰা শিল হ'ল, যদিও অনুস্বাৰ-বিসৰ্গ-যুক্ত শব্দ

সমষ্টিয়ে নাটকৰ এই অংগ পূৰাই থাকিল। ব্ৰজবুলি-শৈলী শিথিল হৈ আহিল। নাটকৰ সংগীত অংশও গতানুগতিক হ'ল; পূৰ্বৰ কবিৰ গীতৰ স্বৰগ্ৰামত মাথোন পেলাই ৰচনা কৰা গীতে নাটকৰ মান ৰক্ষা কৰিলে। অৱশ্যে দুই-এটি নতুন ৰাগৰ প্ৰচলন দেখা পোৱা যায়। গীতৰ ঠাই দীঘল পয়াৰে বহুতোখিনি অধিকাৰ কৰিলে। বিলাপৰ পয়াৰ আৰু দীঘল মুক্তাৱলী ছন্দত বিলাপ স্থায়ী লক্ষণৰ দৰে হ'ল। দুই-এখন নাটকত বিলাপৰ গীতৰ ওপৰত নিৰ্দেশ ৰ'ল—পীতাম্বৰী, সম্ভৱতঃ পীতাম্বৰ কবিৰ গীতৰ ঢঙত গাবলগীয়া গীত। কালক্ৰমত ভাগৱত-পুৰাণ আদিৰ বিষয়-বস্তুতকৈ ৰামায়ণ আৰু বিশেষকৈ মহাভাৰতৰ কাহিনী নাট্যকাৰৰ অধিক প্ৰিয় হ'ল। বধ-কাব্যৰ জনপ্ৰিয়তাৰ সমান্তৰালভাৱে বধ-নাটকৰ আদৰ চৰিল। এই ৰীতি প্ৰচলন হোৱাৰ পৰা ব্ৰজবুলি ভাষাৰীতি, নাটকত নামমাত্ৰ ৰ'ল। আনফালে বীৰসকলৰ স্পৰ্দ্ধা-বাক্যবোৰ পয়াৰত ৰচিত হৈ গদ্যৰ দৰে আবৃত্তি কৰা নিয়ম হ'ল। কানাৱা পৰিতালত যুদ্ধৰ গীত পৌনঃপুনিকভাৱে সন্নিবিষ্ট হৈছে; প্ৰায়বোৰ নাটেই কল্যাণ খৰমানৰ গীতত আৰু সাধাৰণতে দশাৱতাৰৰ উল্লেখৰ মুক্তিমংগল ভটিমাত শেষ হৈছে। শংকৰদেৱ-মাধৱদেৱৰ নাটৰ বিষয়-বস্তুও দাঙিবৰ কাৰণে পিছৰ নাট্যকাৰসকলক যত্ন কৰা দেখা নাযায়। কিন্তু শংকৰদেৱৰ পদ ভাঙি নাটক কৰাৰ চলতি কিছু হ'ল। ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ পৰিণয় আৰু ৰামায়ণৰ ভিতৰৰ সীতাৰ জীৱনৰ কৰুণ কথাবোৰ নাট্যকাৰসকলৰ প্ৰিয়। যদিও নাটকৰ কাহিনী বাৰে বাৰে দোহৰা দেখা যায়, দুই-এখনি নাটত সামান্যভাৱে হ'লেও নাট্যৰস বিৰিঙি উঠিছে। বিশেষকৈ বধ-নাটকৰ প্ৰচলনত অভিনেতাসকলৰ নতুন আহ্লাদ উপস্থিত হ'ল আৰু সৰ্ব-সাধাৰণ দৰ্শকেও জীৱনৰ অবিচিত্ৰতাৰ মাজত অলপ আনন্দৰ উৎস দেখা পালে।" (পৃ. ২২২-২২৩)।

ৰামায়ণ আৰু বিশেষকৈ মহাভাৰত আৰু বিভিন্ন পুৰাণৰ বিষয়বস্তুক লৈ এই নাট ৰচনাৰ প্ৰৱণতা পৰৱৰ্তী পৰ্যায়ৰ বাবে বিশেষ তাৎপৰ্যপূৰ্ণ হ'ল। কাৰণ ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষৰ পৰা ক্ৰমে আধুনিক যুগৰ যি নাট ৰচনাৰ দিশ উন্মোচিত হ'ল, তাত প্ৰথম কেইখনমান সামাজিক নাটেৰে আধুনিক নাট্যযুগ আৰম্ভ হ'লেও খ্ৰী. কুৰি শতিকাৰ প্ৰথমাৰ্দ্ধত কেৱল পৌৰাণিক বিষয়বস্তুৰেই নাট-সৃষ্টি হোৱা দেখা গ'ল।

—ক. চ. শ.

তৃতীয় অধ্যায় (খ)

শংকৰদেৱৰ উত্তৰ কালৰ দ্বিতীয় ধাৰাৰ নাটসমূহ ঃ

ৰূপকধৰ্মী নাট; সংস্কৃত প্ৰভাৱিত নাট; একাধিক অংকৰ নাট; বিষয়বস্তু আৰু শৈলীৰ পৰিৱৰ্তন।

শংকৰদেৱকৃত অংকীয়া নাটৰ ঐতিহ্য বহন কৰি সত্ৰীয়া সমাজত নাট্য-ৰচনাৰ প্ৰবাহ খ্ৰী. ঊনবিংশ শতিকাৰ শেষলৈকে চলি থাকিল যদিও অষ্টাদশ শতিকাৰপৰা ঊনবিংশ শতিকাতে আন এক নাট্য-ধাৰাৰ প্ৰবাহ পৰিলক্ষিত হয়। এই ধাৰাত অংকীয়া নাটৰ মূল পৰম্পৰা আৰু উদ্দেশ্যৰপৰা নাট্যকাৰসকল আঁতৰি অহা দেখা যায়।

প্ৰথমতে উল্লেখ কৰিব পাৰি যে বিষয়বস্তুৰ ফালৰপৰা দুখন গুৰুত্বপূৰ্ণ অসমীয়া নাট এই পৰ্যন্ত প্ৰাপ্ত হৈছে। এই নাট দুখন ৰূপকধৰ্মী—(১) এখন দ্বিজ মহেন্দ্ৰৰ **'বোধোদয়'**— অংকীয়া নাটৰ শৈলীতে এক অংকীয়াৰূপে ৰচিত কিন্তু নতুন দিশ উদঘাটনৰ ইংগিতবাহী অৰ্থাৎ পৌৰাণিক বিষয়বস্তুৰপৰা আঁতৰি আহি ভক্তিমাৰ্গীয় অদ্বৈতবাদী দাৰ্শনিক মতাশ্ৰয়ী হৈছে। (২) আনখন **'ধৰ্মোদয়'**; অংকীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ পৰিলেও সংস্কৃত নাটকৰ পৰম্পৰামতে পাঁচ অংকত বিভক্ত। ঘটনাক্ৰম ঐতিহাসিক, কিন্তু ৰূপকধৰ্মী সংস্কৃত নাট। নাট ৰচনাৰ সময় অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ ভাগ।

'বোধোদয়' বা 'প্ৰবোধবোধোদয়' নাট ঃ

এই নাটৰ মূল হ'ল খ্ৰী. একাদশ শতিকাৰ নাট্যকাৰ কৃষ্ণমিশ্ৰৰ সংস্কৃত নাট 'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়'। এই নাটখনৰ বিষয়ে প্ৰথম অধ্যায়তে উল্লেখ কৰি অহা হৈছে (পৃ. ৯-১০)। অসমৰ সমাজত এই নাটখনৰ পূৰ্বৰেপৰা পৰিচিতি আৰু সমাদৰ আছিল। এই সংস্কৃত নাটখনৰ একাধিক পাণ্ডুলিপি সংৰক্ষিত আৰু প্ৰাপ্ত হৈছে। শংকৰদেৱৰ সংস্কৃত সাহিত্য-পাঠৰ পাঠ্যক্ৰমত এই নাটখন আছিল বুলি কোৱা হয় আৰু শংকৰদেৱকৃত 'ভক্তি ৰত্নাকৰ' গ্ৰন্থতো এই নাটৰ দুটা শ্লোক আছে, মাধৱদেৱৰ 'নামঘোষা'তো দুটা ঘোষা 'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়'ৰ অনুবাদ।

এইবোৰ কাৰণতে সম্ভৱতঃ ৰামানন্দ দ্বিজই এই নাটখনৰ বিষয়বস্তুৰে সম্পূৰ্ণভাৱে এটি অসমীয়া কাব্যৰূপ প্ৰদান কৰে, যাৰ নাম 'মহামোহকাব্য'। ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাই উল্লেখ কৰা মতে বাৰাণসীৰ পৰা এখন শাস্ত্ৰ আহিছিল। সেই শাস্ত্ৰক আউনিআটী সত্ৰৰ আদিজন গোঁসাই নিৰঞ্জনদেৱে কামৰূপৰ কাকতীৰ নামঘৰত অভিনয় কৰি দেখুৱায়। এইখন নাটক **'মহামোহনাট'** বোলা হৈছিল। এই নাটখন সম্পূৰ্ণভাৱে **'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়'**ৰ পৰা ৰূপান্তৰ হোৱা নে মুলখনেই জনা নাযায়। আকৌ, মহামোহকাব্যখনো 'মহামোহনাট'ৰ পৰা নে 'প্ৰবোধচন্দ্ৰোদয়'ৰ পৰা প্ৰত্যক্ষভাৱে গ্ৰহণ কৰা এই কথাও স্পষ্ট নহয়। **'বোধোদয়'** নাটখনো আকৌ **'মহামোহকাব্য'**ৰ সৈতে সাদৃশ্য থকা। সেয়ে হ'লেও এই মূল সংস্কৃত নাটকক অসমীয়ালৈ ভাওনা কৰাই নিৰঞ্জনদেৱে ভাওনা কৰোৱাটো নিশ্চয়কৈ ঐতিহাসিক কৰ্ম আছিল। নিৰঞ্জনদেৱৰ সত্ৰাধিকাৰৰূপে। সময়কাল আছিল (খ্ৰী১৬৪৪-১৬৫৮)।

মূল **'প্ৰবোধ চন্দ্ৰোদয়'** নাটখন ৬ টা অংকত বিভক্ত। এগৰাকী মন্ত্ৰী সেনাপতিপ্ৰধান গোপালৰ সহায়ত কীৰ্ত্তিবৰ্মা নামৰ তেওঁৰ বন্ধুজনে চেণ্ডেলা ৰাজ্য লাভ কৰাৰ পাছত তেওঁলোকৰ অনুপ্ৰেৰণাতে কৃষ্ণমিশ্ৰই ১০৪২-১০৯৮ খ্ৰী.ৰ ভিতৰত এই নাটখন ৰচনা কৰিছিল। কৃষ্ণমিশ্ৰ অদ্বৈতবাদী দাৰ্শনিক ধাৰা এটাৰ এজন গুৰু আছিল বুলি জনা যায়। তেওঁৰ শিষ্যক এই দৰ্শন বুজাবৰ বাবেই এই নাট ৰচনা কৰিছিল বুলি কোৱা হয়। ৬ টা অংকত হোৱা বাবে নাটৰ চৰিত্ৰ আৰু কথা যথেষ্ট দীৰ্ঘ। চৰিত্ৰবোৰৰ ভিতৰত পুৰুষৰ স্ত্ৰী মায়া, তেওঁৰ পুত্ৰ মন। মনৰ দুই ভাৰ্যা প্ৰবৃত্তি আৰু নিবৃত্তি। প্ৰবৃত্তিয়ে 'মোহ'ৰ জন্ম দিয়ে আৰু নিবৃত্তিয়ে 'বিবেক'।

অসমীয়া নাটখনৰ নাম ***'বোধোদয়'*** বা ***'প্ৰবোধ-বোধোদয়'***। নাটখন এটা অংকত ৰচিত হোৱা বাবে মূলৰ বহুকথা বাদ পৰিছে। কিন্তু মূলৰ পৰা আঁতৰি যোৱা নাই। সংলাপবোৰ চমুৱাই দিয়া হৈছে।

মূল চৰিত্ৰ অসমীয়া নাটতো ঠিকেই আছে। প্ৰবৃত্তি-নিবৃত্তি, সন্তান ক্ৰমে মোহ আৰু বিবেক। কাম-ক্ৰোধ অনুচৰবোৰৰ সৈতে মোহ বৰ শক্তিশালী হৈ উঠে। আনফালে প্ৰাচীন ভৱিষ্যৎবাণী মতে বিবেকৰ লগত উপনিষদৰ কন্যাৰ মিলন হ'ল। সেই মিলনৰ পৰিণতিত প্ৰবোধ আৰু বিদ্যাৰ জন্ম হ'ব। ইফালে মোহে বিবেকক ধ্বংস কৰি নিজে বিবেকৰ ৰাজ্য বাৰাণসীৰ ৰজা হ'বলৈ সেই নগৰ আক্ৰমণ কৰে। অহংকাৰ, মায়া, মিথ্যা আদিয়ে তেওঁক সহায় কৰে। জড়বাদী চাৰ্বাক আদিয়েও তেওঁক সহায় কৰে। বিবেক আৰু উপনিষদৰ কন্যাৰ মাজত বিবাহ নহ'বৰ বাবেও চেষ্টা কৰে। অৱশেষত বিবেক আৰু মোহৰ সৈন্যদলৰ মাজত ভীষণ যুদ্ধ হোৱাত মোহৰ পৰাজয় হয়। মোহ আৰু প্ৰবৃত্তিৰ পৰাজয়ত আৰু মৃত্যুত মন শোকাভিভূত হ'লেও শেষত পত্নী নিবৃত্তিৰ সৈতেই বৈৰাগ্য জীৱন নিৰ্বাহ কৰিবলৈ ঠিক কৰে। মনৰ পিতৃ 'পুৰুষ'ৰো বৈৰাগ্য জন্মে আৰু নিবৃত্তিত প্ৰতিষ্ঠিত হয়।

ৰূপকধৰ্মী এই নাটৰ মূল প্ৰতিপাদ্য বিষয় হ'ল জীৱ আৰু ঈশ্বৰৰ অভেদত্ব প্ৰদৰ্শন।

নাটখন ৰূপকধৰ্মী হ'লেও সূত্ৰধাৰে নাটৰ কাহিনী আগবঢ়াই নিছে। গীত, পয়াৰ, বিলাপ-লেচাৰী আদি সন্নিৱিষ্ট হৈছে। প্ৰকাশিত নাটখনত (*অঙ্কমালা* ঃ ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা) প্ৰথম পাতটো নাই বাবে সংস্কৃত নান্দী শ্লোক আছেনে নাই ধৰিব পৰা নগ'ল। সংস্কৃত-শ্লোক মাত্ৰ কেইটামানহে আছে। তাৰে কেইটামান মূলৰ উদ্ধৃতি, বাকীখিনি নাট্যকাৰৰ স্বৰচিত। ব্ৰজাৱলী ভাষাৰ ব্যৱহাৰ সীমিত হৈছে।

মুক্তিমংগল ভটিমা সংস্কৃতত থাকিলেও সম্পূৰ্ণ শ্লোকটোৰ পাঠোদ্ধাৰ হোৱা নাই। **কিন্তু প্ৰাপ্ত অংশখিনিৰ সৈতে সংস্কৃত মূল নাটকৰ ভৰতবাক্য একে নহয়। আকৌ উল্লেখনীয় এই যে অসমীয়া এই অংকীয়া নাটত মূল সংস্কৃত নাট্যকাৰ কৃষ্ণমিশ্ৰৰ পৃষ্ঠপোষক ৰজা কীৰ্তিবৰ্মাক অন্যতম প্ৰধান চৰিত্ৰৰূপে প্ৰদৰ্শন কৰিছে ঃ**

'কীৰ্ত্তিবৰ্মা সহিত সভামধ্যে প্ৰবেশ কৰয়.... তা দেখহ শুনহ।' মূল নাটৰ আত্মা বা জীৱৰ স্থানত কীৰ্ত্তিবৰ্মা স্থাপিত হৈছে।

'বোধোদয়' নাটৰ নাট্যকাৰ দ্বিজ মহীন্দ্ৰ আৰু 'মহামোহনাট'ৰ নাট্যকাৰ ৰামানন্দ

নাটৰ ভণিতাত মহীন্দ্ৰ বুলি উল্লেখ হৈছে। 'মহীন্দ্ৰ বদতি কহে শিশুমতি, ঘনে ঘনে হৰি হৰি বোল'। কোনো কোনো ঠাইত 'দ্বিজ মহেন্দ্ৰ' বুলিও কোৱা হৈছে। সৰহভাগতে 'মহীন্দ্ৰ' শব্দটোৱে আছে। কিন্তু নাট্যকাৰ দ্বিজ মহীন্দ্ৰ সম্পৰ্কে কোনো কথা জনা নাযায়।

আকৌ, আউনিআটী সত্ৰাধিকাৰে ভাওনা কৰি দেখুৱা যিখন 'মহামোহ' নাটৰ কথা উল্লেখ কৰি অহা হৈছে, সেই 'মহামোহ নাট'খনৰ আধাৰ-গ্ৰন্থ পূৰ্বে উল্লেখিত **'বাৰাণসীৰ পৰা অহা শাস্ত্ৰ'খন** বুলি কোৱা হয়। এজন ৰামানন্দই ইয়াৰ পৰা গীত, সূত্ৰ, ভটিমা, পয়াৰ আদি দি উল্লেখ্য 'মহামোহনাট'খন লিখিলে। প্ৰথমে কোনোবা এখন সত্ৰত ইয়াৰ ভাওনা হৈছিল বুলি উনুকিওৱা হ'লেও আউনিআটী সত্ৰৰ আদি সত্ৰাধিকাৰ নিৰঞ্জন দেৱৰ যত্নতে ভাওনা কৰাৰ কথা প্ৰসংগক্ৰমে উল্লেখ কৰা হৈছে। কিন্তু মন কৰিবলগীয়া কথা যে **'মহামোহকাব্য'ৰ** ৰচয়িতা ৰামানন্দ **'মহামোহ নাট'ৰ** ৰচক ৰামানন্দ একেজন নহয়। সম্ভৱতঃ কাব্য-ৰচয়িতা ৰামানন্দ অংকীয়া নাট-ৰচক ৰামানন্দৰ পুত্ৰহে। কাব্যৰচক ৰামানন্দই কাব্যত ভণিতা দিছে এনেদৰে—

ভণে পুত্ৰ ৰামানন্দ, তযু পদে মকৰন্দ
ৰসে ৰতি মন হৌক পূৰ।।

গতিকে 'মহামোহ নাট'খন নোপোৱালৈকে এইগৰাকী কোন ৰামানন্দ আছিল সঠিক সিদ্ধান্ত কৰিব নোৱাৰি। অৱশ্যে পণ্ডিত তীৰ্থনাথ শৰ্মাদেৱে নাট্যকাৰ ৰামানন্দ দ্বিজ বংশীগোপালদেৱৰ চৰিত ৰচয়িতা ৰামানন্দ বুলিয়েই তেওঁৰ **'পঞ্চপুষ্প'** নামৰ গ্ৰন্থ এখনত অনুমান কৰিছে।

সেইদৰে 'বোধোদয়' নাটখনৰ নাট্যকাৰ দ্বিজ মহীন্দ্ৰৰ বিষয়েও তথ্য বিচাৰ্য।

সি যিহওক, **'মহামোহ নাট'** আৰু **'বোধোদয়'** নাট অসমীয়া নাট্য সাহিত্যৰ প্ৰথম ৰূপকধৰ্মী অংকীয়া (allegorical)নাট। ইয়াৰ মূল ৰস **'শান্তৰস'**।

—ক. চ. শ.

ধৰ্মদেৱ গোস্বামী ঃ 'ধৰ্মোদয়' নাট (১৭৭০ খ্ৰী.)

দ্বিতীয়খন ৰূপকধৰ্মী নাট 'ধৰ্মোদয়'। ৰচক কামৰূপৰ (বৰ্তমান নলবাৰী জিলাৰ) কৈহাটী সত্ৰৰ ধৰ্মদেৱ গোস্বামী। তেওঁৰ পিতৃৰ নাম বলভদ্ৰ গোস্বামী। ধৰ্মদেৱ গোস্বামীয়ে 'ধৰ্মোদয় কাব্য' আৰু 'নৰকাসুৰ-বিজয়কাব্য' নামে দুখন কাব্যপুথিও ৰচনা কৰিছিল। নাটখন ৫ টা অংকত বিভক্ত। নাটৰ বিষয়বস্তু স্বৰ্গদেউ লক্ষ্মীসিংহ (১৭৬৯-১৭৮০ খ্ৰী.)ৰ দিনত হোৱা মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ ঘটনাৰ আধাৰত ৰূপকভাবে ধৰ্মৰ উদয় আৰু অধৰ্মৰ পৰাজয় দেখুওৱা হৈছে। ৰজা লক্ষ্মীসিংহৰ ৰাজ্যচ্যুতি আৰু পুনৰ ৰাজ্যলাভক ক্ৰমে ধৰ্মৰ সাময়িক পৰাভৱ আৰু পাছত ধৰ্মৰ উদয়ৰূপে সূচোৱা হৈছে। ধৰ্মৰ প্ৰতিনিধিত্ব কৰিছে ৰাজশক্তিয়ে আৰু অধৰ্মৰ ৰূপত দেখুওৱা হৈছে মোৱামৰীয়াসকলৰ শক্তিক। ৰজাৰ পক্ষ ধৰ্মাৱতাৰ আৰু মোৱামৰীয়াসকল যেন পাপ বা অধৰ্মৰ প্ৰতীক।

উল্লেখ্য যে সৰহভাগ গোঁসাই, মহন্ত, সত্ৰাধিকাৰসকল, ডা-ডাঙৰীয়াসকল পৰম্পৰাগতভাৱে ৰাজশক্তিৰ সপক্ষে আছিল। স্বৰ্গদেউ গৌৰীনাথ সিংহৰ (খ্ৰী. ১৭৮০-১৭৯৪) পৃষ্ঠপোষকতাতে এই নাট অভিনীত হৈছিল যদিও নাটখন স্বৰ্গদেউ লক্ষ্মীসিংহৰ দিনতে ৰচিত হৈছিল।

নাটখনৰ বৈশিষ্ট্য ঃ

(১) নাটখনত অংকীয়া নাটৰ প্ৰভাৱ সুস্পষ্ট, যদিও সংস্কৃত নাটৰ পৰম্পৰাৰ অনুকৰণতহে নাটখন ৰচিত হৈছিল।

(২) এই নাটত অসমীয়া গীত-মাতৰ কোনো প্ৰয়োগ হোৱা নাই।

(৩) নাটখনত ৰাঘ-মৰাণৰ উৎকট চৰিত্ৰ অংকন হৈছে বুলি 'অসমীয়াসাহিত্যৰ চমু বুৰঞ্জী'ৰ লেখক যতীন্দ্ৰনাথ গোস্বামীদেৱে মন্তব্য কৰিছে।

ৰূপকধৰ্মিতাৰ বাহিৰৰ অসমীয়া সংস্কৃত-নাটক

আহোম ৰজাসকলৰ পৃষ্ঠপোষকতাত ৰূপকধৰ্মী নাটৰ বাহিৰেও কেবাখনো সংস্কৃত-নাট ৰচিত হৈছিল।

এতিয়ালৈ প্ৰাপ্ত সংস্কৃত নাটকেইখন হ'ল—('ধৰ্মোদয়'ৰ বাহিৰে)

১। কামকুমাৰ হৰণ (আ.১৭২৪-৩১ খ্ৰী.) ঃ কবিচন্দ্ৰ দ্বিজ
২। বিঘ্নেশ-জন্মোদয় (১৭৯৯ খ্ৰী.) ঃ গৌৰীকান্ত দ্বিজ
৩। শঙ্খচূড় বধ (১৮০২ খ্ৰী.) ঃ দীন দ্বিজ

৪। শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰয়াণ (১৭৪৪-৫১ খ্ৰী.ৰ ভিতৰত) ঃ বিদ্যাবাগীশ কবি দ্বিজ পঞ্চানন
৫। শ্ৰীৰামজন্ম (খ্ৰী. অষ্টাদশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্দ্ধ) ঃ কৈবল্যনন্দন
৬। অমৃত মন্থন (খ্ৰী. অষ্টাদশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্দ্ধ) ঃ কৈবল্যনন্দন
৭। বলিচলন (খ্ৰী. অষ্টাদশ শতিকাৰ দ্বিতীয়াৰ্দ্ধ) ঃ কৈবল্যনন্দন
৮। লক্ষ্মণ-শক্তিশেল ঃ ভকতৰঞ্জন দেৱ

এই নাটকেইখনৰ সূত্ৰধাৰৰ আৰু চৰিত্ৰৰ সংলাপৰ ভাষা সংস্কৃত হ'লেও ইয়াৰ ৰূপায়ণ-কৌশল সম্পূৰ্ণ অংকীয়া নাটৰ আৰ্হিত। একাধিক অংক বিভাগ থাকিলেও সূত্ৰধাৰৰ গুৰুত্বপূৰ্ণ ভূমিকা, গীত, ভটিমা, শ্লোক আদিৰ প্ৰচুৰ প্ৰয়োগেৰে এই নাটককেইখনে অংকীয়া নাটৰহে অনুসৰণ কৰিছে। গীত, পদ, ভটিমা সংস্কৃত আৰু অসমীয়া উভয় ভাষাতে প্ৰকাশ হৈছে। সংস্কৃত গীতবোৰত অসমীয়া ছন্দ-পদ, দুলড়ী ছবি আদিৰ ব্যৱহাৰ লক্ষণীয় আৰু এই প্ৰয়াস অভিনৱ। অসমীয়া গীতৰ একাংশত লোক-সংস্কৃতিৰ প্ৰভাৱ আছে। **প্ৰাচীন সংস্কৃত নাট্যকাৰ কালিদাস, ভৱভূতি আদি ধ্ৰুপদী নাট্যকাৰসকলৰ নাটকক ঘূৰাই অনাৰ প্ৰবৃত্তি বা দক্ষতা এই নাটত পোৱা নগৈছিল। অসমীয়া ঐতিহ্য আৰু পৰম্পৰাৰ কৌশলৰ মাজতে সৰ্বভাৰতীয় সুৰটো ৰক্ষা কৰিবলৈ প্ৰযত্ন কৰিছিল।** ড° মহেশ্বৰ নেওগে সেইবাবে এইকেইখন নাটকক Psuedo-classical plays বুলি অভিহিত কৰিছিল।

এই নাটকেইখনৰ ভিতৰত 'কামকুমাৰ হৰণ', 'বিঘ্নেশ জন্মোদয়' আৰু 'শঙ্খচূড় বধ'—এই তিনিখন নাটক একেলগ কৰি 'ৰূপকত্ৰয়ম্' নাম দি ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ সম্পাদনাত ১৯৬২ খ্ৰীষ্টাব্দত অসম সাহিত্য সভাই প্ৰকাশ কৰি উলিয়াইছিল। সেই দৰে এই তিনিখন নাট প্ৰকাশিত। এই গ্ৰন্থৰ ড° শৰ্মাই ইংৰাজীত ৰচনা কৰা পাতনিখন উল্লেখযোগ্য তথ্যসমৃদ্ধ পাতনি।

বাকীকেইখন নাটৰ বিষয়ে সবিশেষ তথ্য জনা নাযায়। সাহিত্যৰ ইতিহাস আৰু অন্যান্য প্ৰাসংগিক গ্ৰন্থমাত্ৰ উল্লেখৰ আধাৰতে ইয়াত এটি চমু পৰিচয় মাথোন প্ৰদত্ত হৈছে। অনুসন্ধানপূৰ্বক সেই নাটকেইখন পোহৰলৈ অহা উচিত।

১। কবিচন্দ্ৰ দ্বিজ ঃ 'কামকুমাৰহৰণ' (আ. ১৭২৪-৩১ খ্ৰী.)

কবিচন্দ্ৰ দ্বিজৰ বিষয়ে বিশেষ জনা নাযায় যদিও তেওঁ 'কামকুমাৰহৰণ' সংস্কৃত নাটখনৰ ৰচকৰূপে জনাজাত হৈ আছে। তেওঁৰ নামত দুখন পুথি পোৱা গৈছে—'কামকুমাৰ হৰণ' নাট আৰু 'ধৰ্মপুৰাণ'ৰ অসমীয়া পদ ভাঙনি। দুয়োখনতে স্বৰ্গদেউ শিৱসিংহৰ (খ্ৰী. ১৭১৪-৪৪) প্ৰশস্তি বচন প্ৰদত্ত হৈছে। কবিচন্দ্ৰ ৰজা শিৱসিংহ আৰু ৰাণী প্ৰমথেশ্বৰী (ফুলেশ্বৰীৰ) ৰাজসভাৰ কবি আছিল। তেওঁলোকৰ প্ৰেৰণাতে তেওঁ 'কামকুমাৰ হৰণ' সংস্কৃত নাট ৰচনা কৰে। ৰাজপুৰীতে এই নাটৰ অভিনয় হয় বুলি জনা যায়। কবিচন্দ্ৰ দ্বিজৰ নাম কবিচন্দ্ৰ শৰ্মা বুলিও উল্লেখ আছে।

'কামকুমাৰ হৰণ' ছয় অংকযুক্ত নাট। সংস্কৃতত ৰচিত হ'লেও নাটৰ কাহিনী বা ঘটনা অনুসৰণ কৰাত সাধাৰণ দৰ্শকৰ অসুবিধা হয়। কাৰণ নাটৰ কাহিনী দৰ্শক-সমাজত ঊষা-অনিৰুদ্ধৰ কাহিনী হিচাপে সৰ্বজন পৰিচিত। 'হৰিবংশ'ত বৰ্ণিত কাহিনীৰ আধাৰতে 'কুমাৰহৰণ' আৰু তাৰ ফলত হোৱা হৰিহৰৰ যুদ্ধৰ কথা নাটত অংকিত হৈছে। ইয়াৰ আধাৰতে সেই হিচাপে যুদ্ধৰ মাজত বাণক ৰক্ষা কৰিবলৈ বিৱস্ত্ৰা কোটৰীৰ আৱিৰ্ভাৱো তাৎপৰ্যপূৰ্ণ। অনন্ত কন্দলীৰ 'কুমৰ-হৰণ'ৰো কুঁজী, গণক, নাপিত আদিৰ চৰিত্ৰ সন্নিবিষ্ট হৈছে।

নাটত সংস্কৃত আৰু অসমীয়া গীতৰ প্ৰাচুৰ্য আছে। গীতবোৰ ধ্ৰুপদী ৰাগৰ। শেষত অসমীয়া লোকগীত-বিয়াগীতৰ আৰ্হিৰ বিয়াগীত আছে। গীতৰ মাধুৰ্য আছে, আৰু শব্দ-চয়ন মধুৰ।

নাট্যকাৰৰ প্ৰতিভাৰ প্ৰকাশ এই নাটত ভালদৰে প্ৰকাশিত হোৱা অনুভৱ কৰিব পৰা হয়।

কবিচন্দ্ৰই নাটৰ আৰম্ভণিতে উল্লেখ কৰা ৰজা শিৱসিংহ আৰু ৰাণী প্ৰমথেশ্বৰীৰ প্ৰতি ৰচনা কৰা প্ৰশস্তিটো এনে—

"শ্ৰীস্বৰ্গদেৱ শিৱসিংহ নৰেন্দ্ৰপত্নী বিস্পষ্ট নিৰ্মল যশঃ প্ৰমথেশ্বৰীষ্টম্....নিৰ্মাতি নাটকমিদং কবিচন্দ্ৰবিপ্ৰঃ"।

নাট ৰচনাৰ কাল ঃ ৰাণী প্ৰমথেশ্বৰীৰ মৃত্যু হয় ১৭৩১ খ্ৰী.ত। গতিকে এই নাট তাৰ আগতে লিখা হ'ব লাগিব। কবিচন্দ্ৰই 'ধৰ্মপুৰাণ'ৰ ভাঙনি কৰে দ্বিতীয়া ৰাণী অম্বিকাৰ পৃষ্ঠপোষকতাত ১৭৩৫ খ্ৰী.ত। সেয়ে 'ধৰ্মপুৰাণ'ৰ আগতে সংস্কৃত নাটক 'কামকুমাৰ-হৰণ'ৰ সৃষ্টি। ৰচনাকাল সেইবাবে ১৭২৪-১৭৩১ খ্ৰী.ৰ ভিতৰৰ কোনোবা এটা সময়ত বুলি ধৰা হৈছে।

২। গৌৰীকান্ত দ্বিজ ঃ 'বিঘ্নেশ জন্মোদয়' (১৭৯৯ খ্রী.)

এই নাটৰ ৰচক গৌৰীকান্ত দ্বিজ। তেওঁক কোনো ব্ৰাহ্মণে কবিসূৰ্য উপাধি প্ৰদান কৰিছিল। নাটৰ শেষৰ ফালে কবিয়ে তেওঁৰ সামান্য পৰিচয় দি গৈছে। এইমতে জনা যায় যে তেওঁৰ পৰিয়াল শিৱভক্ত। তেওঁৰ পিতৃ আছিল কাব্য, জ্যোতিষ আদি বিভিন্ন বিষয়ত প্ৰসিদ্ধ পণ্ডিত, ভৰদ্বাজ গোত্ৰীয়, গোবিন্দ। তেওঁলোকে 'ভস্মাচল' বা উমানন্দ টিলাত বাস কৰিছিল। নাটৰ প্ৰস্তাৱনাত কোৱামতে উমানন্দৰ অধিপতি শিৱৰ আদৰ্শতে তেওঁ 'বিঘ্নেশ জন্মোদয়' নাট ৰচনা কৰিছিল। তেওঁ সূৰ্যকান্ত শৰ্মা নামেৰেও পৰিচিত আছিল। গৌৰীকান্ত দ্বিজই নিজে উল্লেখ কৰা মতে তেওঁ আছিল কবিসূৰ্য শৰ্মা।

স্বৰ্গদেউ কমলেশ্বৰ সিংহৰ দিনত (১৭৯৫-১৮১১০ খ্রী.) 'ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত পুৰাণ'ৰ পৰা গণপতি খণ্ডৰ কাহিনীৰে তিনি অংকৰ এই সংস্কৃত নাটক 'বিঘ্নেশ জন্মোদয়' নাট্যকাৰ কবিসূৰ্য্য শৰ্মাই ৰচনা কৰে। গণেশৰ জন্ম বৃত্তান্তই এই নাটৰ বিষয়বস্তু। পুৰাণৰ ঘটনা হুবহু অনুসৰণ কৰা বাবে **'কাৰ্ত্তবীৰ্য্যাজুন বধ'**, গণেশৰ একদন্তপ্ৰাপ্তি আদিৰ কথা সন্নিৱিষ্ট হৈছে। সেয়ে অংকীয়া নাটৰ আৰ্হিত ৰচনা কৰা এই সংস্কৃত নাটকৰ কাহিনী আৰু চৰিত্ৰ অংকনত কোনো বিশেষ বৈশিষ্ট্য পৰিলক্ষিত নহয়। ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত্ত পুৰাণৰ শ্লোকবোৰকে সামান্য পৰিৱৰ্তনেৰে গীত আৰু সংলাপত ব্যৱহাৰ কৰা হৈছে। নাটৰ তলত পাদটীকাত পুৰাণৰ শ্লোক সন্নিৱিষ্ট হৈছে। অৱশ্যে উল্লেখ্য যে দুলড়ী, ছবি, লেছাৰী, মুক্তাৱলী আদি অসমীয়া ছন্দৰ দ্বাৰা নিয়ন্ত্ৰিত অসমীয়া গীতেৰে এইখন নাটকো সমৃদ্ধ। সূত্ৰধাৰ আদিৰপৰা অন্তলৈকে উপলব্ধ। মাত্ৰাবৃত্ত ছন্দৰ সংস্কৃত গীতবোৰো সহজ, শ্ৰুতিমধুৰ আৰু ৰাগ-তালযুক্ত। কিন্তু গীতৰ মাত্ৰা 'কামকুমাৰ-হৰণ' নাটকতকৈ কম।

নাটৰ প্ৰথম অংকত শিৱবীৰ্য্যজাত কীৰ্ত্তিকেয়ৰ জন্ম বৃত্তান্ত কোৱা হৈছে। তাৰ পাছত এই অংকতে গণেশৰ জন্ম কথাও কোৱা হৈছে।

দ্বিতীয় অংক আৰম্ভ হৈছে গণেশৰ জন্ম উপলক্ষে হোৱা আনন্দ-উৎসৱৰ সৈতে। সকলো দেৱতাই গণেশৰ ওপৰত দৃষ্টি দি আশীৰ্বাদ আদি দিয়াৰ পাছতো শনিদেৱে প্ৰথমতে কিয় চোৱা নাছিল, তাৰ পিছত পাৰ্বতীৰ দাবীত শনিদেৱে কেনেকৈ আংশিক দৃষ্টি দিওঁতে গণেশৰ মস্তক নিপতিত হৈ পৰিল আৰু পাছত কেনেকৈ দন্তযুক্ত হাতীমূৰ সংস্থাপিত হ'ল সেই কথা বৰ্ণোৱা হৈছে।

তৃতীয় অংকত জমদগ্নিৰ আশ্ৰমত আশ্ৰয় লোৱা ৰজা কীৰ্ত্তবীয্যাৰ্জুনৰ পৰশুৰামৰ সৈতে হোৱা যুদ্ধ, তাৰপিছত আকৌ পৰশুৰামৰ কাৰ্ত্তিক-গণেশৰ সৈতে হোৱা যুদ্ধৰ কথা অংকন কৰা হৈছে। পৰশুৰামে গণেশৰ এটা দন্ত কুঠাৰেৰে ভাঙি পেলোৱাৰ কথাও উল্লেখ হৈছে। শেষত নাটখন শংকৰৰ আৰ্শীবাদ-বচন কামনাৰে শেষ হৈছে।

'বিঘ্নেশ জন্মোদয়' নাটৰ ৰচনাৰ সময় ঃ

এই নাট ৰচনাৰ সময়ৰ কথা কবিয়ে নিজেই নাটকৰ শেষত দৰ্শকৰ অৰ্থে কৰা শিৱস্তুতিৰ পাছতে কৈছে যে এই তিনি অংকৰ নাটখন তেওঁ ১৭২১ শক অৰ্থাৎ ১৭৯৯ খ্রী.ৰ জেঠ মাহৰ কোনোবা এটা সোমবাৰে ৰচনা কৰিছে।

'পৃথ্বীভুজাচল শশাঙ্কমিতে শকাব্দে যাতে বৃষং দিনকৰে দ্বিজৰাজ বাৰে' (অৰ্থাৎ ১৭২১ শকত সূৰ্য্য বৃষৰাশিত অৱস্থান কৰি থাকোঁতে এটা সোমবাৰে) এই নাটৰ জন্ম হৈছে।

৩। দীনদ্বিজ ঃ **'শঙ্খচূড় বধ' (১৮০২ খ্রী.)**

'শঙ্খচূড় বধম্', সংস্কৃত নাটখনো তিনি অংকীয়া। নাট্যকাৰৰ নাম দীনদ্বিজ। তেওঁৰ সম্পৰ্কে কোনো তথ্য পোৱা নাযায়। আৰম্ভণিতেই প্ৰশস্তিসূচক কথাতে নাট্যকাৰে কৈছে যে তেওঁ 'শক্ৰবংশোদ্ভৱ নৃপতি' অৰ্থাৎ ইন্দ্ৰবংশী আহোম ৰজাৰ সন্দিকৈ বংশত জন্মা 'বৃহৎফুকন'ৰ পৃষ্ঠপোষকতা লাভ কৰিছিল। প্ৰসিদ্ধ সন্দিকৈ বংশৰ এইজন বৰফুকন আছিল গুৱাহাটীস্থ বৰফুকন গেন্ধেলা ৰাজখোৱা বা কলিয়াভোমোৰা বৰফুকন বা ৰণত জিকি প্ৰাপ্ত হোৱা 'প্ৰতাপ বল্লভ' উপাধিৰে এইজন বৰফুকন। সেই সময়ত অসমৰ আহোম ৰজাজন আছিল স্বৰ্গদেউ কমলেশ্বৰ সিংহ (১৭৯৫-১৮১০ খ্রী.)।

শ্ৰীমান শ্ৰীশক্ৰবংশোদ্ভৱ নৃপতিৰতীকান্ত সংক্ৰান্তমূৰ্ত্তিঃ

সন্দিকৈ বংশজন্মা জয়তি বিমলধীঃ শ্ৰীবৃহৎফুক্কনোহসৌ।।

নিজৰ পৰিচয় সম্পৰ্কত শেষৰ অসমীয়া গীতটোত কৈছে—

"বোলে দ্বিজ দীন হীন শুন সবে বুধজন

ভক্তি হেতু এমন মিলনয়।।”

‘দীন’ৰ অৰ্থ দুখীয়া। কিন্তু নাট্যকাৰজনৰ নাম ‘দীন’ নে কেৱল বিনম্রতাৰ বাবেই ‘হীন’ৰ সৈতে সংযোজন কৰি ইয়াক এক বিশেষণীয় ৰূপ দিছে জনা নাযায়। কিন্তু অষ্টাদশ শতিকাৰ কালৰে আন এখন কাব্য ৰচকৰ নাম এজন দীন দ্বিজবৰ। সেইজন দীন দ্বিজই ‘পদ্মপুৰাণ’ৰ উত্তৰাখণ্ডৰ অন্তৰ্গত **‘ক্রিয়াযোগসাৰ’** খণ্ডত থকা মাধৱ-সুলোচনাৰ প্ৰেমাখ্যান লৈ এটি ক্ষুদ্ৰ ৰোমাণ্টিক কাহিনী অসমীয়া দিহা আৰু পদত লিখিছিল। ড° মহেশ্বৰ নেওগ আৰু ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মা উভয়ে অনুমান কৰে যে এই ‘মাধৱ-সুলোচনা’ কাহিনী-কাব্যৰ ৰচক আৰু নাট্যকাৰ দীন দ্বিজ একেজন ব্যক্তিয়েই হ’ব পাৰে।

পৃষ্ঠপোষক ‘প্ৰতাপবল্লভ’

আকৌ অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষভাগত এজন পৃথুৰাম দ্বিজই মহাভাৰতৰ ‘মুষলপৰ্ব’ বা যদুবংশ-ধ্বংসৰ কাহিনী অসমীয়া কাব্যত ভাঙিছিল। এইজনা কবিয়েও সন্দিকৈ বংশত জন্মা মন্ত্ৰী প্ৰতাপবল্লভৰ পৃষ্ঠপোষকতাৰ কথা নিজৰ কবি-পৰিচয়ত দিছে এনেদৰে—

জয়যুক্ত প্ৰতাপবল্লভ মন্ত্ৰীবৰ।
সন্দিকৈ বংশত জন্ম গুণৰ মন্দিৰ।।
কৃষ্ণবৰ্ণ কলেবৰ তৰুণীমোহন।
সকলো সম্পূৰ্ণ অঙ্গ নাহি খতি খুম।। (মুষলপৰ্ব)

স্বৰ্গদেউ কমলেশ্বৰ সিংহই (খ্ৰী. ১৭৯৫-১৮১০) কামৰূপৰ ‘দুন্দিয়াদ্ৰোহ’ দমন কৰা বাবে কলীয়া ভোমোৰা বৰফুকনক ‘প্ৰতাপবল্লভ’ উপাধি দান কৰিছিল। কলীয়া ভোমোৰা বৰফুকন কমলেশ্বৰ সিংহৰ দিনতে গুৱাহাটীত বৰফুকন হৈছিল।

‘শঙ্খচূড় বধ’ নাট ৰচনাৰ তাৰিখ ঃ

নাটৰ শেষত সূত্ৰধাৰৰ ভৰতবাক্যৰপৰা জনা যায় যে কবি অল্পমতি আৰু শ্ৰীকৃষ্ণৰ *‘পাদাৰ্চক’*। তেওঁ ‘শাকে তত্ত্বমুনীন্দুভিৰ্বিৰ্গৰ্নিতে’ অৰ্থাৎ ১৭২৪ শকত (খ্ৰী. ১৮০২)ত তৃতীয় অঙ্কৰ এই নাটখন ৰচনা কৰে।

পৃথুৰাম দ্বিজইও ‘প্ৰাগজ্যোতিষত’ থাকি ‘ৰাম কৰ মুনি চন্দ্ৰ’ শকত অৰ্থাৎ

১৭২৩ শকত (খ্ৰী. ১৮০১) মহাভাৰতৰ পদ ৰচনা কৰে।

গতিকে দেখা যায় দুয়োজন কবি, নাট্যকাৰে দন্দুৱাদ্ৰোহৰ পাছত এই বৰফুকনৰ পৃষ্ঠপোষকতাতে সাহিত্য-চৰ্চা কৰিছিল।

নাটৰ চমু কথা

এই নাটৰ বিষয়বস্তু আৰু কথা **‘ব্ৰহ্মবৈৱৰ্ত্তপুৰাণ’**ৰ ‘প্ৰকৃতিখণ্ড’ৰ পৰা চয়ন কৰা।

নাটৰ প্ৰথম অঙ্কত বিষ্ণুৰ পত্নীস্বৰূপে লক্ষ্মী, সৰস্বতী আৰু গঙ্গাৰ নাৰী-প্ৰকৃতিসুলভ কাজিয়াৰ বাবে পৰস্পৰ আটাইকেইগৰাকীয়ে নিজে নিজে ইজনীয়ে সিজনীক শাপ দি পৃথিৱীত জন্মগ্ৰহণ কৰাৰ বাবে শাপভ্ৰষ্টা হয়। বিষ্ণুৱে কাজিয়া শান্ত কৰে যদিও শাপমুক্ত কৰাত অক্ষমতা প্ৰকাশ কৰে।

দ্বিতীয় অংকত তুলসীৰ জন্ম কথা, ব্ৰহ্মাৰপৰা বৰপ্ৰাপ্তি, ব্ৰহ্মাই দৈত্যৰজা শঙ্খচূড়ক বিবাহ কৰিবলৈ নিৰ্দেশ। মৃত্যুৰ পাছত তেওঁলোকে দেৱত্বৰ মৰ্যাদা লাভ কৰিব। শঙ্খচূড়ৰ লগত মহাদেৱৰ যুদ্ধ।

তৃতীয় অংকতো মহাদেৱৰ পক্ষৰ আৰু দৈত্যপক্ষৰ যুদ্ধ, তাৰ পাছত শঙ্খচূড়ৰ বেশত নাৰায়ণ কৃষ্ণৰ দ্বাৰা তুলসীৰ সতীত্বনাশ, কৃষ্ণৰ প্ৰতি তুলসীৰ শাপ, শঙ্খচূড় বধ আৰু তাৰ পাছত নাৰায়ণে পূৰ্বৰ সকলো কথা কৈ তুলসী অৰ্থাৎ পূৰ্বৰ সৰস্বতীক নদী হৈ গণ্ডকী নদী নামেৰে খ্যাত হৈ থাকিব বুলি কয় আৰু শাপভ্ৰষ্টা নাৰায়ণো তাতেই শিল হৈ থাকিব। আৰু তুলসীৰ চুলি পবিত্ৰ তুলসী গছ হ’ব। যিয়ে এই শিলাৰূপত তুলসীৰ পাতেৰে পূজা কৰিব তেওঁৱেঁই শত অশ্বমেধৰ ফল পাব। শঙ্খচূড়ৰ হাড়বোৰ সাগৰত শংখ হৈ থাকিব।

শেষত ভগৱানৰ পৰা আশিষ প্ৰাৰ্থনাৰে নাট শেষ হৈছে।

নাটৰ মূল বৈশিষ্ট্য ঃ

নাট্যকাৰে পুৰাণ-কাহিনীৰ কথাকে অবিকলভাৱে চিত্ৰিত কৰিছে। সেয়ে বিষয়বস্তুত কোনো নতুনত্ব বা মৌলিকতা নাই। নাটখন বৰ্ণনাত্মক, কাৰ্যপ্ৰধান নহয়। এই নাটৰ সকলো গীতেই অসমীয়াত আৰু ধ্ৰুপদী ৰাগত নিবন্ধ। গীতবোৰ কিন্তু শ্ৰুতিমধুৰ।

কথাসূত্ৰ, শ্লোক আৰু চৰিত্ৰৰ সংলাপ সংস্কৃতত ৰচিত।

৪। বিদ্যাবাগীশ দ্বিজ পঞ্চানন ঃ 'শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰয়াণম্'

বিদ্যাবাগীশ দ্বিজ বিদ্যাপঞ্চানন কবিয়ে দুই অংকত বিভক্ত কিন্তু অংকীয়া নাটৰ ৰীতি অনুসৰণ কৰি 'শ্ৰীকৃষ্ণ প্ৰয়াণম্' নামেৰে সংস্কৃত নাট এখন ৰচনা কৰে। এই নাট ৰচনাৰ কাল আহোম ৰজা স্বৰ্গদেউ প্ৰমত্ত সিংহৰ (খ্ৰী. ১৭৪৪-১৭৫১) দিনত। স্বৰ্গদেউৰ অমাত্য প্ৰসিদ্ধ দুৱৰা বংশৰ বৰফুকন গদাধৰ দুৱৰা ফুকনৰ আজ্ঞাক্ৰমে এই নাট ৰচনা কৰা হৈছিল। শেষৰ ভণিতাত উল্লেখিত মতে

'শ্ৰীমৎপ্ৰমত্তসিংহো বসুধা নাথঃ....
তস্যামাত্যঃ প্ৰসিদ্ধ দুৱৰা বংশস্য বৃহৎফুক্কন্যে জীৱাৎ।
শ্ৰীকৃষ্ণপ্ৰয়াণে দ্বিতীয়োহঙ্ক সমাপ্তঃ।।'

পণ্ডিত বিদ্যাবাগীশ সম্পৰ্কে বিশেষ তথ্য পোৱা নাযায়।

তেওঁৰ পিতৃৰ নাম আছিল আচাৰ্য পঞ্চানন। নাট্যকাৰ পঞ্চাননক কোনো কোনোৱে 'বিদ্যাবাগীশ' বুলি, কোনো কোনোৱে 'দ্বিজপঞ্চানন' বুলি আৰু কোনো কোনোৱে 'বিদ্যাপঞ্চানন' বুলি উল্লেখ কৰিছে।

নাটখনৰ কথাবস্তুৰ আধাৰ 'মহাভাৰত'ৰ উদ্যোগ পৰ্বৰ। পাণ্ডৱসকলে বনবাসৰ পৰা প্ৰত্যাৱৰ্তনৰ পাছত শ্ৰীকৃষ্ণই শান্তিৰ প্ৰস্তাৱ লৈ পাণ্ডৱৰ দূতস্বৰূপে কৌৰৱৰ কাষ চাপিল; কিন্তু বিফল মনোৰথ হৈ শ্ৰীকৃষ্ণই পাণ্ডৱক সকলো জনোৱাত যুদ্ধৰ বাবে তেওঁলোক সাজু হ'ল।

নাটৰ মাধ্যম সংস্কৃত যদিও অংকীয়া নাটৰ অনুকৰণত গীত-ভটিমা আদিৰ ব্যৱহাৰ হৈছে। গীতবোৰৰ ভাষা সংস্কৃত-মিহলি অসমীয়া ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱৰ মতে 'অসমীয়া আৰু সংস্কৃতৰ শঙ্কৰ সৃষ্টি'।

৫। কৈবল্যানন্দনদেৱ (১৭১৫-৮২ খ্ৰী.) 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ জন্ম', 'অমৃতমন্থন' আৰু 'বলিছলন'

দিহিং সত্ৰৰ কৈবল্যানন্দনদেৱ এগৰাকী গীতিকাৰ আৰু প্ৰখ্যাত নাট্যকাৰ আছিল। তেওঁৰ নাটককেইখনৰ তালিকা আৰু পৰিচয় প্ৰসংগক্ৰমে দি অহা হৈছে। তেওঁ দিহিং সত্ৰৰ পঞ্চম অধিকাৰ; বিখ্যাত বৰযদুমণিদেৱৰ বংশৰ। তেওঁ 'চিকুণ গোঁসাই' নামেৰে বিভূষিত। স্বৰ্গদেউ ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ দিনত (খ্ৰী. ১৭৫১-৬৯) বিশেষ মান-সমাদৰ লাভ কৰে। কৈবল্যানন্দনদেৱৰ জন্মকাল ১৭১৫ খ্ৰীষ্টাব্দত আৰু মৃত্যু ১৭৮২ খ্ৰীষ্টাব্দত।

তেওঁৰ ৮ খন নাটৰ ভিতৰত তিনিখন নাট 'শ্ৰীৰামচন্দ্ৰ জন্ম', 'অমৃতমন্থন' আৰু **'বলিছলন'**—ইয়াৰ সংলাপ, সূত্ৰধাৰৰ নিৰ্দেশ আৰু কিছু গীত সংস্কৃত ভাষাত ৰচিত। কিন্তু ভটিমা আৰু চপয়ত ব্ৰজাবুলি ভাষাৰ ব্যৱহাৰ হৈছে। সংস্কৃত ভাষাত ভুল দেখা যায় (নাটৰ লিপিকাৰৰো হ'ব পাৰে) বুলি ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাদেৱে মন্তব্য কৰি থৈছে। নাটৰ সংলাপ দীঘলীয়া।

নাট্যকাৰ কৈবল্যানন্দনদেৱ গীতিকাৰো আছিল। তেওঁৰ গীত ২৩ টা 'গীত মন্দাকিনী' নামৰ এখন সংকলন পুথিত সন্নিৱিষ্ট হৈছিল বুলি জনা যায়। এই নাটতো গীত আছে।

নাটকেইখন অপ্ৰকাশিত আৰু দুষ্প্ৰাপ্য বাবে বিতং বিৱৰণ দিব পৰা হোৱা নাই।

৬। ভকতৰঞ্জন দেৱ ঃ 'লক্ষ্মণ শক্তিশেল'

দিহিং সত্ৰৰ ভকতৰঞ্জন দেৱে ৰচনা কৰা 'লক্ষ্মণ-শক্তিশেল' নামৰ নাটখনো এই শ্ৰেণীৰ।

ভকতৰঞ্জনদেৱ এই সত্ৰৰ প্ৰখ্যাত অধিকাৰ আৰু নাট্যকাৰ কৈবল্যানন্দনদেৱৰ পুত্ৰ। গতিকে এইগৰাকী নাট্যকাৰৰো সময়কাল খ্ৰী. অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষভাগ হ'ব। ৰাজেশ্বৰ সিংহৰ (খ্ৰী. ১৭৫১-১৭৬৮) সভাত এই নাটখন অভিনীত হৈছিল বুলি জনা যায়।

'লক্ষ্মণ-শক্তিশেল'ৰ বিষয়বস্তু 'ৰামায়ণ'ৰ পৰা গ্ৰহণ কৰা হৈছিল। ইয়াৰ সংলাপ আৰু নাটকীয় নিৰ্দেশ আদি সংস্কৃত ভাষাত; কিন্তু গীতসমূহ আৰু ঠায়ে ঠায়ে সংযোগ কৰা গদ্য ব্ৰজবুলি ভাষাত ৰচিত।

নাটৰ গদ্য সংলাপৰ চানেকি এনেকুৱা—

'ৰে ৰে ইন্দ্ৰজিত বৰ্বৰ, মদ্বাক্যং শৃণু।
ত্বং পঞ্চবসৰাৎ গুৰু-গৌৰৱং ন মন্যসে।।
তৱ পিতা লঙ্কেশ্বৰঃ যদ্ যদ্ মহৎ পাপং চকাৰ
তৎ সৰ্বং সৰ্বাগ্ৰে তৱাগ্ৰে কথয়ামি' ইত্যাদি।

ব্ৰজবুলি গীতৰ চানেকি এনেকুৱা—

চলে কপিবৰ কৈলাশ নগৰ
বিতোপন দিব্যপুৰী।
ৰামৰ কাৰ্য্যক সিতো সাধিবাক
শিৱৰ হেন নগৰী।।
শ্বেত বৰ্ণচয় অতি সুশোভয়
মনোজ্ঞ ৰতন বৈদূৰ্য্য সদন।।
পেখি জুৰায় তনু মন।।

কৈবল্যচৰণ ভকতৰঞ্জন
সোহিপদ সুশোভিত।।

এই সময়ছোৱাত 'লক্ষ্মণৰ শক্তিশেল' নামৰ এখন অসমীয়া কাব্যপুথিও চলিত আছিল। 'ৰামৰ কাৰ্যক লাগি বৈদ্যে কৰে হেলা'। এনে পদ এই কাব্যৰ উক্তি আছিল। এই কাব্যখন 'লঘুকাব্য' বুলি জনা যায়।

ঊনবিংশ শতিকাৰ আন্ধাৰ পোহৰ ঃ নতুন নাট্যচিন্তা আৰু যাত্ৰাভিনয়ৰ দোকমোকালি

ৰাজনৈতিক-সামাজিক পৰিৱেশ ঃ কোম্পানীৰ প্ৰশাসন

১। খ্ৰী. অষ্টাদশ শতিকাৰ শেষ আৰু ঊনবিংশ শতিকাৰ আৰম্ভণিৰ পৰাই অসমৰ ৰাজনৈতিক আৰু সামাজিক জীৱনত প্ৰবল জোকাৰণি আৰম্ভ হৈছিল। মোৱামৰীয়া বিদ্ৰোহৰ পাছৰপৰাই অসমৰ ৰাজশক্তিৰ স্বাভাৱিক গতি দুৰ্বল হৈ পৰিছিল। শেষত মানৰ তিনিবাৰকৈ আক্ৰমণে সমাজ-জীৱন বিধ্বস্ত কৰাৰ উপৰিও অসংখ্য মানুহ নিধন কৰাৰ ফলত অসমীয়া জনসংখ্যাই অতি সীমিত হৈ পৰিছিল। এনে অৱস্থাত নাট-ভাওনা আৰু সাংস্কৃতিক জীৱন বৰ্ত্তি থকা সম্ভৱ নহয়।

উল্লেখ কৰি অহা সংস্কৃত নাটৰ প্ৰভাৱিত অংকীয়া নাটসমূহো ৰজাঘৰীয়া পৃষ্ঠপোষকতাতহে সৃষ্টি হৈছিল আৰু সেই পৰিসীমাতে আৱদ্ধ হৈ থাকিল। কিন্তু ৰজাঘৰীয়া দুৰ্বলতা আৰু অথন্তৰৰ বাবে এই শ্ৰেণীৰ নাটকেও প্ৰতিপত্তি লাভ কৰিব নোৱাৰিলে।

২। নামনি অসমত আগৰে পৰাই অংকীয়া ভাওনাই জনপ্ৰিয়তা লাভ কৰিব পৰা নাছিল। কোঁচ ৰাজকীয় পৃষ্ঠপোষকতাত ইয়াৰ প্ৰভাৱ কম আছিল। অষ্টাদশ-ঊনবিংশ শতিকাৰ সন্ধিক্ষণত সৃষ্টি হোৱা ৰাজনৈতিক বা-বতাহৰ ফলত কামৰূপ-গোৱালপাৰাত অংকীয়া নাট-ভাওনাৰ স্থিতি একেবাৰে নোহোৱা হ'ল।

৩। এই সময়ত ওচৰ-চুবুৰীয়া নিকটতম ৰাজ্য বংগদেশত ইংৰাজ কোম্পানীৰ শাসন চলি আছিল। দুৰ্বল আহোম স্বৰ্গদেউসকলে কামৰূপৰ স্থানীয় বিদ্ৰোহ আৰু অৱশেষত উপৰ্য্যুপৰি মান-আক্ৰমণৰ বিধ্বংসী উপদ্ৰৱ আৰু অত্যাচাৰৰ পৰা ৰক্ষা পাবলৈ কোম্পানী-শাসনৰ সাহায্য প্ৰাৰ্থনা কৰাত পৰিণতিস্বৰূপে ১৮২৬ খ্ৰী.ৰ পৰা অসম ৰাজ্যৰ দখল কোম্পানী প্ৰশাসনে ইয়াণ্ডাবু সন্ধিমতে হস্তগত কৰি ল'লে। সেই মুহূৰ্ত্তত অসমৰ সমাজেও মানআক্ৰমণৰ পৰা ৰক্ষা পোৱাৰ আশাত ইষ্ট ইণ্ডিয়া কোম্পানীৰ

প্ৰশাসকসকলক ত্ৰাণ-কৰ্ত্তাৰ ভূমিকাত গ্ৰহণ কৰি ল'লে।

ইয়াৰ ফলতে পশ্চিমৰ সৈতে অসমৰ সামাজিক-সাংস্কৃতিক সম্পৰ্কৰ দুৱাৰখনো লাহে লাহে খোল খাই গ'ল আৰু পশ্চিমৰ আধুনিক প্ৰবাহৰ প্ৰৱেশৰ পথ সুগম হ'ল।

বাংলা যাত্ৰা নাট-অভিনয়ৰ প্ৰৱেশ ঃ

এই সম্পৰ্কে ড° সত্যেন্দ্ৰনাথ শৰ্মাৰ 'অসমীয়া নাট্য-সাহিত্য'ত থকা এই সংবাদখিনি মন কৰিবলগীয়া। 'যাত্ৰা নাটে অসমত, বিশেষকৈ নামনি অসমত কেতিয়া প্ৰথম প্ৰৱেশ কৰিলে সেই বিষয়ে সঠিক চন-তাৰিখ নিৰ্ণয় কৰিব নোৱাৰিলেও মোটামুটিভাৱে ক'ব পাৰি যে ঊনবিংশ শতাব্দীৰ শেষৰ ফালে বাংলা ৰূপতে অসম প্ৰবাসী বঙালীসকলৰ বিনোদনাৰ্থে অসমলৈ আমদানি হৈছিল আৰু অসমীয়া কিছুমানেও পূজাই-উৎসৱে কলিকতীয়া বঙালী যাত্ৰা আমদানী কৰি নাট্যৰস পাণ কৰিবলৈ চেষ্টা কৰিছিল। ঠায়ে ঠায়ে বঙালী যাত্ৰা অনুকৰণত স্থানীয় লোকেও যাত্ৰাভিনয় আয়োজন কৰিছিল।" (পৃ. ৯৪)

ড° হৰিশ্চন্দ্ৰ ভট্টাচাৰ্যই তেওঁৰ 'নাট্য সাহিত্যৰ জিলিঙনি'ত উল্লেখ কৰা মতে ১৮৬০-৭০ খ্ৰী. মানৰ পৰা কামৰূপৰ কোনো কোনো অঞ্চলত দুই-এটা যাত্ৰা দল সংগঠিত হৈছিল। তেনে এটা প্ৰথম যাত্ৰা দলৰ সংগঠক আছিল কামৰূপ (অবিভক্ত) জিলাৰ মুৰকুছি গাঁৱৰ এজন জয়দেৱ শৰ্মা। প্ৰথমে তেওঁলোকে বাংলা নাটকৰ অভিনয় কৰিছিল।

লক্ষ্মীনাথ বেজবৰুৱাৰ 'মোৰ জীৱন-সোঁৱৰণ'ত প্ৰসংগক্ৰমে কোৱা হৈছে যে বেজবৰুৱাদেৱে তেওঁৰ সৰুকালতে যেতিয়া লক্ষীমপুৰৰ পৰা শিৱসাগৰলৈ গৈছিল, বৰপেটাৰ তিথিৰাম বায়নে তেওঁৰ শিল্পী দল লৈ পূব অসম ভ্ৰমণ কৰিছিল আৰু তেওঁলোকে তেতিয়া বাংলা যাত্ৰা 'ৰাধাৰ মান ভঞ্জন' অভিনয় কৰিছিল। তেতিয়া প্ৰায় সময় কাল ১৮৭০-৭৫ খ্ৰীষ্টাব্দ।

অৱশ্যে ইতিমধ্যেই অসমত ইংৰাজী শিক্ষাৰ প্ৰচলন হৈছিল আৰু কলিকতাৰ জৰিয়তে অসমত নব্যনাট আৰু ৰংগমঞ্চৰ প্ৰভাব পৰিছিলহি।

হেমচন্দ্ৰ বৰুৱা (১৮৩৫-৯৬ খ্ৰী.) আৰু গুণাভিৰাম বৰুৱাই (১৮৩৭-৯৪ খ্ৰী.) প্ৰথমে ৰংগমঞ্চ স্থাপনৰ পূৰ্বেই ক্ৰমে 'কানীয়া কীৰ্ত্তন' (১৮৬১ খ্ৰী.) আৰু 'ৰাম নৱমী' (১৮৫৭ খ্ৰী.) সংস্কাৰধৰ্মী সামাজিক নাট আৰু ৰুদ্ৰৰাম

বৰদলৈয়ে 'বঙাল-বঙালনী' (১৮৭২) নাট আধুনিকভাৱে অসমীয়াত ৰচনা কৰি আধুনিক অসমীয়া নাটৰ পত্তন কৰে।

আমি আগতেই 'যাত্ৰা' নাট সম্পৰ্কে আদি বা উৎপত্তিৰ স্তৰ সম্পৰ্কে এটি পৰিচয় দি আহিছোঁ।

'নাট্যকোষ'ৰ দ্বিতীয় খণ্ডত আধুনিক পৰ্যায়ৰ নাট, নাট্যকাৰ, যাত্ৰাভিনয়, মঞ্চ, ভ্ৰাম্যমাণ অভিনয় আদিৰ বিষয়ে বিস্তৃত তথ্য লিপিবদ্ধ হ'ব।

—ক. চ. শ.

পৰিশিষ্ট ঃ

বাৰচহৰীয়া ভাওনা

[বাৰচহৰীয়া ভাওনা অসমীয়া নাট-ভাওনা উৎসৱৰ এক সন্মিলিত মহান সংস্কৃতিৰ প্ৰাচীন নিদৰ্শন। ই কেতিয়া আৰম্ভ হৈছিল সঠিক ইতিবৃত্ত পোৱা হোৱা নাই। ৰজাঘৰীয়া ভাওনা-উৎসৱৰ বিপৰীতে ই ৰাইজৰ ভাওনাৰূপে স্বীকৃত। জামুগুৰিত এই উৎসৱ এতিয়া অধিক জাকজমকতাৰে পালন কৰা হয়। সেয়ে এই ভাওনাৰ স্বৰূপটো কি এই বিষয়ে দুটি পৰিচয়াত্মক নিৰ্ভৰশীল বিৱৰণ দুগৰাকী বৰেণ্য শিল্পী-লেখকৰ লেখা পৰিশিষ্টৰূপে ইয়াত সন্নিবিষ্ট কৰা হ'ল। উৎপত্তিৰ সময় সঠিকভাবে নোপোৱাৰ বাবে কোষৰ কোনো নিৰ্দিষ্ট অধ্যায়ত ইয়াক অন্তৰ্ভুক্ত কৰা হোৱা নাই।—মুখ্য সম্পাদক]

অধ্যাপক অতুলচন্দ্ৰ হাজৰিকাৰ 'মঞ্চলেখা'ৰ পৰা বাৰচহৰীয়া ভাওনা

দৰং জিলাৰ ইতিহাসপ্ৰসিদ্ধ চাৰিদুৱাৰত বাৰচহৰীয়া ভাওনা কৰা প্ৰথা অনেক দিন পূৰ্ব্বৰ পৰাই অবিছিন্নভাৱে চলি আহিছে। কেতিয়া আৰু কেনেকৈ এই সমূহীয়া ভাওনাৰ আৰম্ভণি হৈছিল সেই বিষয়ে সঠিককৈ জনা নাযায়। সেয়ে হ'লেও শংকৰী সংস্কৃতিৰ ই যে এটি প্ৰাচীন আৰু গৌৰৱপূৰ্ণ অনুষ্ঠান সেই বিষয়ে সন্দেহৰ থল নাই। এই ভাওনা বিশেষকৈ দুঠাইত অনুষ্ঠিত হয়। চাৰিআলি বাকৰিত চহৰৰ পৰা আঢ়ৈ মাইল নিলগৰ ট্ৰাংৰোডৰ ওচৰত, য'ত বৰ্তমান মিছন আস্পাতাল স্থাপিত হৈছে আৰু বালিপুখুৰী বাকৰিত—চহৰৰ পৰা চাৰি মাইল নিলগৰ ট্ৰাংকৰোডৰ ওচৰত, য'ত বৰ্তমান সৈনিক বিভাগৰ ডাঙৰ কাৰখানা স্থাপিত হৈছে। কেবাখনো গাঁৱৰ খেল একেলগ হৈ এই ভাওনাৰ আয়োজন কৰে। বাকৰিৰ মধ্যস্থলত এটি ডাঙৰ মন্দিৰ সাজি তাৰ পৰা ঘূৰণীয়া আকাৰে চাৰিওফালে সমান জোখত ৰভা দিয়া হয়। এই ৰভা সম্পূৰ্ণ বাঁহ আৰু খেৰেৰে তৈয়াৰ কৰে। মাটিৰ পৰা মন্দিৰৰ চূড়ালৈকে প্ৰায় ৫০ ফুট

ওখকৈ সজা হয়। যিমানখিনি ভাওনা কৰা হ'ব, সেই অনুপাতে ৰভাৰ তলত খলা ঠিক কৰা হয়। ভাওনা কৰাৰ সুবিধাৰ বাবে আৰু দৃশ্যটিও মনোহৰ হোৱাকৈ প্ৰত্যেক খলাতে নঙলা আৰু চিটিকা সাজি তাত বিবিধ ৰঙৰ কাগজৰ ফুল কাটি আঁৰি বিতোপনকৈ সজোৱা হয়। প্ৰত্যেক খলাতে একোখনিকৈ ভাওনা হয়। ৰাইজৰ সংখ্যা অনুপাতে এখন গাঁৱৰ পৰা তিনি-চাৰিখন গাঁও একেলগে হৈ একোখনকৈ ভাওনা কৰে। এনেকৈ চৈধ্যখন খলা সাজি চৈধ্যখনকৈ ভাওনা পতা হয়। ভাওনাৰ ৰভাৰ বাহিৰে ৰাইজৰ ভঁৰাল আৰু অতিথি আহি থাকিবৰ কাৰণে ২/৩ টা ডাঙৰ ঘৰ আৰু প্ৰত্যেক খলাৰ গায়ন-বায়ন, ভাৱৰীয়া আদি সজাবৰ বাবে একোটিকৈ ঘৰ সজা হয়। ৰাইজে ভাওনাৰ দিন ঠিক কৰি তাৰ এমাহমানৰ আগৰে পৰা ৰভাৰ কাম (হজ) কৰিবলৈ প্ৰত্যেক গাঁৱৰ পৰা বাঁহ, বেত, খেৰ আদি লৈ আহি অতি আনন্দ মনেৰে হজ কৰি নিয়াৰিকৈ সাজি উলিয়ায়। কোনো বিশেষজ্ঞৰ সহায় নোলোৱাকৈ পৰম্পৰাক্ৰমে 'পদ্ধতি' মতে এই ৰভাৰ কাম শেষ কৰা হয়। এই ৰভা আৰু মন্দিৰৰ ৰূপসজ্জা এনে বিতোপন হয় যে সৰ্ব্বসাধাৰণ ৰাইজৰ পৰিশ্ৰমৰ পৰাই যে এনে কাম হৈ উঠিছে, ভাবিলে মনত সন্দেহ হয়। অসমীয়া শিল্পকলাৰ ই এক অপূৰ্ব্ব চানেকী।

ভাওনাৰ আগদিনা সন্ধিয়া মন্দিৰত ভাগৱত স্থাপন কৰি প্ৰত্যেক খলাই খলাই ভাগৱতৰ আগত দণ্ড-অৰ্চ্চনিসহিতে বন্তি আৰু নৈবেদ্য আগবঢ়োৱা হয়। ইয়াৰ পিছত ৰাতিৰ প্ৰসংগত আৰম্ভ কৰা হয়। প্ৰসংগৰ অন্তত প্ৰত্যেক খলাতে গন্ধৰ বাবে খোল-তালেৰে জোৰণি আৰম্ভ কৰা হয়। প্ৰথমে জোৰণি জুৰি ৪/৫ খন চাহিনী আৰু ন-ধেমালি বজোৱা হয়। ন-ধেমালিৰ শেষত ৰাগধেমালি ধৰি বসন্ত ৰাগেৰে ধেমালি শেষ কৰি গন্ধ-গীত গাই আশীৰ্ব্বাদ আদিৰে ৰাতিৰ কাৰ্য সমাপন কৰা হয়। ইয়াৰ পিছত, পিছদিনাৰ কাম নিয়াৰিকৈ আগবঢ়াই নিবৰ বাবে কিছু সংখ্যক ৰাইজ ৰাতি খলাতে উজাগৰে থাকি বাকী কাম সমাপন কৰে। বাকী ৰাইজ তেতিয়া ঘৰাঘৰি যায়গৈ।

পিছদিনা দোকমোকালিতে পুৱাৰ প্ৰসংগ আৰম্ভ কৰা হয়। পুৱাৰ এই খোল-তালৰ আৰু গীতৰ মধুৰ ধ্বনিয়ে বহুত দূৰলৈকে শোৱাপাটীত থকা সকলৰো কৰ্ণত অমৃত বৰিষণ কৰে। এনেভাৱে পুৱাৰ প্ৰসঙ্গ কাৰ্য সমাপন হয়। ইয়াৰ কিছু সময়ৰ পিছৰ পৰাই গাঁৱৰ পৰা দলে দলে মুনিহ-তিৰোতা নিৰ্ব্বিশেষে আহিবলৈ আৰম্ভ হয়। দিনৰ দহমান বজাত ডেৰপৰীয়া প্ৰসঙ্গৰ

বাবে নৈবেদ্যাদি সহিতে সকলো যোগাৰ কৰি প্ৰসঙ্গ আৰম্ভ কৰা হয়। সাধু, ভক্ত, মহন্তসকলেৰে ভৰপূৰ হৈ বৈকুণ্ঠস্বৰূপ প্ৰকাশ পায়। জাতি-বৰ্ণ নিৰ্ব্বিশেষে সকলোৱে প্ৰ ফুল্লচিত্তে এই প্ৰসঙ্গত যোগদান কৰে। প্ৰসঙ্গৰ কীৰ্ত্তনৰ ধ্বনিয়ে, ভোৰতালৰ শৰদে, আকাশ-পাতাল মুখৰিত কৰা যেন অনুভৱ হয়। এই দৃশ্য অতি মনোৰম। প্ৰসঙ্গৰ অন্তত নিৰ্মালি আৰু প্ৰসাদ বিত ৰণ কৰা হয়। ইয়াৰ পিছতে কোমল চাউল, দৈ গাখীৰ আৰু গুড় আদিৰে ৰাইজক ভোজন কৰোৱা হয়। বিয়লি আকৌ গানিকা আৰম্ভ কৰে। গানিকাৰ কাম শেষ হ'লে ৰাতিৰ ভাওনাৰ বাবে সকলো সাজু হয়। সন্ধিয়াৰ লগে লগে সমুদায় ৰভাঘৰ নানাবিধ দীপমালাৰে আলোকিত হৈ উঠে। বিয়লিৰ পৰা ভাওনা চাবলৈ অহা দূৰ-দূৰণিৰ দৰ্শকেৰে লোকে লোকাৰণ্য হৈ পৰে। প্ৰত্যেক খলাতে ৰাইজক ভালভাৱে বহুৱাবৰ বাবে সকলো ব্যৱস্থা লোৱা হয় আৰু অতি পৰিপাটিকৈ মুনিহ-তিৰোতাক ভাগে ভাগে বহিবলৈ দিয়া হয়। নিৰ্দিষ্ট কৰি ৰখা সময়ত গানিকা ধৰিবৰ বাবে সকলো খেলতেই প্ৰস্তুতি হয়। ছো ঘৰত গায়ন-বায়নক সজোৱা হয়। বায়নসকলৰ মূৰত বগা কাপোৰৰ খেকেৰুপতীয়া পাগ, পাগৰ ওপৰত তুলসী মালা, গাত গুটি জামদানী বুকুচোলা, কান্ধত ঘাগৰীগতীয়াকৈ ওলোমাই পৰা চেলেং আৰু ককালত টঙালি বন্ধা হয়। গায়নসকলৰো প্ৰায় এনে ধৰণেৰেই। সকলোৰে ললাটত বগা চন্দনৰ তিলক পিন্ধোৱা হয়। এনে ৰূপসজ্জাৰে বিভূষিত হৈ গায়ন-বায়নে নিৰ্দ্দিষ্ট সময়ত বৰকাঁহত কোব মৰাৰ লগে লগে ছোঘৰৰ পৰা নিজৰ নিজৰ নাটখনি এগৰাকীয়ে শৰাইত সজাই লৈ আগত হৈ গায়ন-বায়নে পিছত বুলনি বাজনা বজাই ৰভাৰ থলিলৈ ওলাই আহে। এনেভাৱে আহি প্ৰত্যেকে নিজৰ নিজৰ খলাৰ টুপত শাৰী হৈ আঁঠু লয় আৰু নাটকেইখনি নি আসনৰ আগত ভালভাৱে থোৱা হয়। জোৰাৰ সমুখত ন দালি সৰু আঁৰিয়া খণ্ডশলা লগোৱা অগ্নিগড় এখনি বগা আঁৰ কাপোৰ তৰা হয়। তেনে অৱস্থাত তিনিবাৰ হৰিধ্বনি কৰা হয় আৰু হৰিধ্বনিৰ লগে লগে দবা, বৰকাঁহ, শংখ-ঘণ্টা, কালি আদি বাদ্য বাজি উঠে। হৰিধ্বনি শেষ হোৱাৰ লগে লগেই এটি শ্লোকেৰে গানিকা আৰম্ভ কৰে। শ্লোক শেষ হোৱাৰ লগে লগে গায়নে সাতোটি চাপৰেৰে গানিকাৰ জোৰণি মেলে। জোৰণি আৰম্ভ কৰি অগ্নিগড়ৰ তলেদি সকলো গায়ন-বায়ন ওলাই গৈ ধেৰাপাকেৰে সকলো খলা প্ৰদক্ষিণ কৰি পুনৰ নিজৰ নিজৰ খলাত শাৰী পাতি তেতিয়া মূল বাজনা

আৰম্ভ কৰে। প্ৰথমে চাহিনী, ধুমুহী, তাৰ পিছত বৰধেমালি ধৰে। তাৰ পিছত ঘোষা ধেমালি, ৰাগ ধেমালি আৰু শেষত চোক্ ধেমালি গাই গানিকাৰ কাৰ্য সমাপন কৰে। ঘোষা ধেমালিত বায়নে নটা খোললৈকে হাত কৰিবলগীয়া হয়। গায়ন-বায়নৰ সাজ-সজ্জা, নৃত্য-ভঙ্গিমা আৰু বাদন প্ৰণালী অতি মনোৰম। গানিকা শেষ হোৱাৰ লগে লগে সূত্ৰধাৰৰ প্ৰৱেশ হৈ নাটৰ আৰম্ভ হয়। ভাওনা শেষ নোহোৱালৈকে সূত্ৰধাৰীয়ে নাটৰ যাৱতীয় শ্লোক আৰু সূত্ৰাদিৰে সম্পূৰ্ণ নাটখনি চালনা কৰি লৈ যাব লাগে। সূত্ৰধাৰীয়ে শ্লোক আৰু সূত্ৰবোৰ গাওঁতে হাতৰ মুদ্ৰা আৰু ভৰিৰ ভংগিমাৰে সকলো কথা বুজাই দিয়ে। গায়নসকলৰ গীতৰ মধুৰ ঝঙ্কাৰ ধ্বনিয়ে আৰু অন্যান্য ভাৱৰীয়াসকলৰ নৃত্য আৰু বচন ভঙ্গিমাই দৰ্শকসকলৰ মনত অফুৰন্ত আনন্দ প্ৰদান কৰে। এনে ভাৱেই নাটৰ কাম আৰম্ভ হৈ শেহত পূৰ্ব্বী বা কৈল্যাণ খৰমান গীতেৰে নাটৰ সামৰণি পৰে। শেষত স্তুতি প্ৰাৰ্থনা জনোৱা হয়—

অপৰাধ বিনাশন তযু নামে নাৰায়ণ
জানি নামে পশিলোঁ শৰণে।
আন গতি নাহিকে মৰণে।
অপৰাধ ক্ষমা কৰি তুমি দয়াশীল হৰি
মোক ৰক্ষা কৰিয়ো চৰণে।।

সাধাৰণতে এক ভাওনা দুদিনীয়াকৈ পতা হয়। দুয়ো দিনেই সমান উৎসাহেৰে আৰু নিৰ্দিষ্ট কাৰ্যসূচীৰে কাম সমাপন কৰা হয়।

এই বাৰচহৰীয়া ভাওনাৰ দ্বাৰাই চাৰিদুৱাৰ অঞ্চলৰ ৰাইজৰ মাজত যি উৎসাহ আৰু একতাবোধৰ সৃষ্টি হয়, জাতীয় সংহতি আৰু অসমীয়া জাতীয় সংস্কৃতিৰ যি বিকাশ ঘটে, সাম্য-মৈত্ৰী ভাৱৰ যি অভ্যুত্থানে দেখা দিয়ে আৰু হৰিভজনৰ প্ৰতি যি নিষ্ঠা-কাষ্ঠা প্ৰকাশ পায়, সেয়েই জাতীয় জীৱনৰ আৰু একাত্ম ভাৱৰ ই অপূৰ্ব মনোৰম মিলন।

ঘটে ঘটে ৰাম বিয়াপক হোই।
আত্মা ৰাম বিনে নাহি কোই।।

[পৃ. ৬৪-৬৭]

জামুগুৰিৰ বাৰচহৰীয়া ভাওনা

(প্ৰয়াত) গজেন বৰুৱা

বাৰচহৰৰ কথাই 'দোচোৰা'। ৰাইজৰ বাহুত হেজাৰ হাতীৰ বল। চ'তৰ পূৰ্ণিমা—দেহৰো, মনৰো, আত্মাৰো। পকামূৰা পথাৰত সজা বিৰাট সভামণ্ডপ—যি মণ্ডপৰ বিচিত্ৰ কাৰুকাৰ্য আৰু কলাকৌশলে বুঢ়াৰ বুকু ফুলায়, ডেকাক আচৰিত কৰে। এয়াই বাৰচহৰ। ইয়াত ৰাইজৰ দৰ্শন আৰু ভগৱানৰ দৰ্শন একেলগে হয়। বাৰচহৰীয়া ভাওনাৰ বিচিত্ৰ মণ্ডপ ডাঙৰ ডিগ্ৰী ডিপ্লোমা লৈ ইঞ্জিনীয়াৰে দিয়া প্লেনত নহয়। আপোন বুদ্ধিৰে আমাৰ উপৰিপুৰুষৰ সুযোগ্য উত্তৰাধিকাৰী গাঁৱৰ ৰাইজে এই মণ্ডপ সাজি উলিয়ায়। মটীয়াবাৰী চাপৰিৰ খেৰ আৰু বাৰীৰ বাঁহ-বেতেৰেই ইয়াৰ নিৰ্ম্মাণকাৰ্য সমাধা কৰা হয়। মণ্ডপ সাজি উলিয়ায় স্বেচ্ছাপ্ৰণোদিত হৈ গাঁৱৰ ৰাইজে। মূৰত মথুৰা পাগ মাৰি ল'ৰাহঁতক বুদ্ধি-ভৰসা দিয়ে গাঁৱৰ বয়সে গৰকা অভিজ্ঞসকলে। হাতত লাখুটী লৈ খোজকাটি আহি তিনিমূৰীয়া বুঢ়াই পৰামৰ্শ আগবঢ়ায় কয়— 'বাৰেচহৰীয়া ভাওনা পাতিবই লাগিব, নহ'লে যে ৰাইজৰ মন নেথাকে, ল'ৰাহঁত বিজতৰীয়া হব।' এটি পদুম ফুলৰ আৰ্হিত নিৰ্ম্মিত হোৱা এটা বিৰাট আকাৰ চক্ৰাকৃতি মণ্ডপৰ তলত একেলগে আৰু একে সময়তে বহুসংখ্যক নাট-ভাওনা (কেতিয়াবা কুৰি পঁচিছখনৰো ওপৰ) অনুষ্ঠিত হয়। ত্ৰিশ-পয়ত্ৰিছ হেজাৰ নৰ-নাৰীয়ে এই ভাওনাসমূহ দৰ্শন কৰি নয়ন সাৰ্থক কৰে।

এনেকুৱা ৰঙ্গমঞ্চ জানো পৃথিৱীত কোনোবাই কেতিয়াবা পৰিকল্পনা কৰিছিল? মুকলি মঞ্চৰ কথা আজি নকৈহে প্ৰচাৰৰ চেষ্টা চলিছে। উন্নত দেশৰ মানুহে আজি মুকলি মঞ্চ প্ৰচলনৰ বাবে কিমান যে কি নকৰিছে! আমাৰ এইখন দেশৰে এইচাম মানুহৰ উপৰিপুৰুষে সংস্কৃতিৰ বৰঢাপত এইপাহ ফুলৰ গছ ৰুই গ'ল শ শ বছৰৰ আগতে।

আপুনি যেতিয়া এই বৈকুণ্ঠপুৰীত পদুমৰ পাহিৰ দৰে চাবিশজন গায়ন-বায়নে সুনিপুণ বেশভূষাৰে জোবা উঠি বৰধেমালি কৰা দৃশ্যটো দেখিব, তেতিয়া ভাবিব যে ভি-শান্তাবামৰ ছবিধ নাচৰ 'টপ ছট্' লোৱা দৃশ্যতকৈ ই কোন গুণে হীন? সোঁমাজতে সিংহাসন— বৰ বৰ ফুলেৰে বোৱা আৰু ভকতিৰ চকুলোৰে ধোৱা বৰকাপোৰৰ ওপৰত থাপনা। লেখিব নোৱাৰা শৰাইত মাহপ্ৰসাদ আৰু ধূপধুনাৰে ধোঁৱাই আত্মাৰামলৈ মনত পেলায়। ছোঁঘৰৰ পৰা ভাৱৰীয়াসকল প্ৰৱেশ কৰি নিৰ্দিষ্ট হৈ থকা নিজৰ সভাত নৃত্য কৰে আৰু ক্ৰমে সোঁফাললৈ গৈ থাকে। এইদৰে চাৰিওফালে ঘূৰি পূৰ্ব্বৰ ঠাইত আহি নাট্যাৰম্ভ কৰেহি। একেলগে কমেও ২০।২২ খন নাট মঞ্চস্থ কৰা হয়। এই বহুকলীয়া নাট্যানুষ্ঠানত শৃংখলা ৰক্ষাৰ ব্যৱস্থাও বিশেষভাৱে লক্ষ্য কৰিবলগীয়া।

ভাওনালৈ দুমাহ থাকোঁতেই পকামুৰা পথাৰত ৰাইজ গোট খাই কথা বান্ধিলে। গাঁৱৰে জগৎ পণ্ডিতক ৰাইজে বৰমেধি পাতিলে। সেইদিনাৰ পৰাই আউল নলগাকৈ কাম চলিবলৈ ধৰিলে। ঘনাই সভাও নবহে। বৈধতাৰ প্ৰশ্ন তুলি কোনেও ঠেহ পাতি গুচি নেযায়। ৰাইজৰ চৰণলৈ চাই কান্ধৰ গামোচা পেলাই সেৱা কৰিলেই গায়ন বৰাই আশীৰ্বাদ দি দায় মৰিষণ কৰে। এয়েই আমাৰ বাৰেচহৰ; ৰাইজেই ৰজা জ্ঞাতিয়েই গংগা। ভাওনাৰ দিনা ঘাই ছাউনিৰ পৰা বৰমেধিয়ে নিৰ্দেশ দি আছে "ৰাইজসকল! এতিয়া ৬ বাজিল। দূৰণিৰ অভ্যাগতসকলৰ জলযোগ কৰা হ'ল নে? হ'ল যদি আপোনালোকে জলযোগ কৰি লওক।" কিছু সময়ৰ পিছত নিৰ্দেশ আহিল—"জোৰা আৰম্ভ কৰিবৰ হ'ল—খনিকৰসকলে বৰণ মাৰক।" এইদৰে নিৰ্দেশৰ পিছত নিৰ্দেশ আহিল। লগে লগে একেলগে দুকুৰিমান ডবা, বৰকাঁহ, শংখ বাজি উঠিল। শব্দ ব্ৰহ্মাই পৃথিৱী কঁপাই তুলি নটনাৰায়ণ সুৰৰ সৃষ্টি কৰিলে। এইবাৰ আকৌ বৰমেধিৰ নিৰ্দেশ শুনা গ'ল। লগে লগে তিনি চাৰিশ গায়ন-বায়ন সভাত প্ৰৱেশ কৰি ঘূৰিবলৈ আৰম্ভ কৰিলে। গায়ন-বায়নে ক্ৰমে ক্ষিপ্ৰ গতিৰে প্ৰদক্ষিণ কৰিবলৈ ধৰোঁতে এনে হেন লাগে যেন নটনাৰায়ণ সুৰত আৱিৰ্ভাৱ হৈ মহাপুৰুষ শংকৰদেৱে নিজে বৰবায়ন হৈ গায়ন-বায়নৰ জোৰাৰ গুৰি ধৰিছে।

তাৰ পিছতেই সকলো ৰভাত নিজ নিজ খেলৰ সূত্ৰধাৰসকলে প্ৰৱেশ কৰিলে। প্ৰতিজনেই নাচি নাচি সভা প্ৰদক্ষিণ কৰিলে। এইদৰেই নাটৰ অন্যান্য ক্ৰিয়াও আৰম্ভ কৰিলে। ২৫।৩০ হেজাৰ দৰ্শকে চকুৰ টিপ নমৰাকৈ ভাওনা উপভোগ কৰিলে। এই সাত বৈকুণ্ঠত ৰাইজে দুৰাতি কটালে। এয়াই 'বাৰে চহৰ'। ইয়াত নৱবিধ ভক্তিৰ মধুৰ সমাৱেশ।

আধ্যাত্মিক দৃষ্টিত এই চক্ৰাকৃতি মঞ্চই বিষ্ণুৰ চক্ৰ—নাভিকমল। আত্মাৰ কুণ্ডলিনী শক্তিৰ উৎস। একোখন ৰভাত সাত যোৱা খুটা মুঠতে ১৪ টা। এয়া

চৈধ্য সাক্ষী চৈধ্যজন পাৰিষদ। এয়াই গুৰুজনাৰ দান, শ্ৰীমন্ত শংকৰৰ ভক্তি ৰাজ্যৰ মাণিক চেকুৰা। এই মেলাধৰ্ম্মী ভাওনাত জাতি আৰু ধৰ্মই প্ৰাচীৰ নগঢ়ে।

[উছৱৰ ৰংচ'ৰা ঃ পৃ. ১১৭-১১৯]

হাজাৰি ভাওনা

বাৰচহৰীয়া ভাওনাই প্ৰকৃততে হাজাৰি ভাওনা। কিন্তু জামুগুৰিত বাৰ চহৰীয়া ভাওনাৰূপে উদ্‌যাপিত হৈ ই এক ঐতিহাসিক ৰূপ লৈ এই অঞ্চলৰ এক সুকীয়া সাংস্কৃতিক সম্পদ হিচাপে বিখ্যাত হৈ আছে। কিন্তু অন্যান্য অঞ্চলতো যেতিয়া কেইবাটাও খেলে বিশেষভাৱে দহটা বা বাৰটা খেলে এক বিশেষ পৰ্ব উপলক্ষে বিশাল মুকলি পথাৰৰ বিভিন্ন পেণ্ডেলত একেলগে এটা নিশাতে ভিন্ন ভিন্ন নাট্যবস্তু লৈ ভাওনাৰ আয়োজন কৰিছিল আৰু তাত হাজাৰ হাজাৰ দৰ্শকে গোট খাই সেই ভাওনা আৰু অভিনয় প্ৰদৰ্শন কৰিছিল সি তেতিয়া আছিল হাজাৰি ভাওনা।

একেখন ঠাইতে প্ৰত্যেকটো পেণ্ডেলৰ মাজত ব্যৱধান আছিল শতাধিক ফুটৰ দূৰত্ব। দলসমূহে একেলগে ভাওনা আৰম্ভ কৰাত দৰ্শকে ঘূৰি ঘূৰি সকলো পেণ্ডেলৰ ভাওনাই উপভোগ কৰিছিল। কোনো দৰ্শকে নিজৰ ৰাপ বা অভিৰুচি মতে এক বা একাধিক ভাওনাও চাব পাৰিছিল। মুঠতে সমগ্ৰ নিশাটো এনেদৰে পাৰ কৰি দিছিল। সাধাৰণতে পূৰ্ণিমাৰ ৰাতিয়ে এই অনুষ্ঠানৰ বাবে গঞা ৰাইজে নিৰ্দ্ধাৰিত কৰা নিয়ম আছিল। গঞা ৰাইজে সকলো খেলৰ সদস্যসকলক লৈ হাজাৰি ভাওনা অনুষ্ঠান কৰাৰ বাবে এটা স্থায়ী কমিটিও গঠন কৰি লৈছিল।

এই ভাওনাই আছিল মুকলি আকাশৰ তলত এক মুকলি মুক্তাঙ্গন বা মুক্ত বতাহৰ মাজত খোলা মঞ্চ (Open Air Theatre)

জামুগুৰিত বাহিৰে আজিকালি হাজাৰি ভাওনা অন্যস্থানত পতা দেখা নাযায়।

[ক.চ.শ]

নিৰ্ঘণ্ট

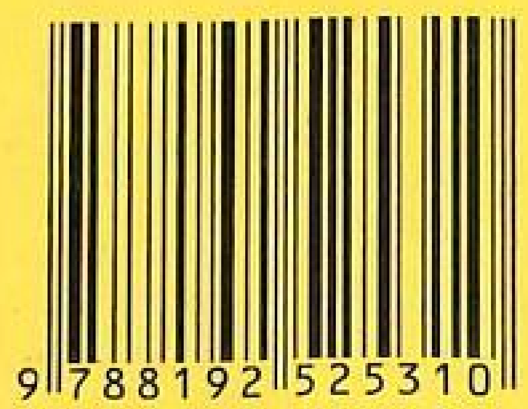
প্ৰথম অধ্যায়

দ্বিতীয় অধ্যায়

তৃতীয় অধ্যায় (ক)

তৃতীয় অধ্যায় (খ)

পৃষ্ঠা


9 788192 525310